EDEBİYAT · TARİH · POLİTİKA · FELSEFE

# DEFTER

SONBAHAR 2000 · YIL: ONÜÇ · SAYI: KIRKBİR

# 7

# DEFTER'den

**Bugünden bakıldığında, 80'li ve 90'lı yıllar boyunca, iyilikçi ve kurucu/oluşturucu bir duygu sürekli mevzi kaybederken, "kötü"nün, "kötülüğün" genel bir ruh hali olarak daha önce hiç olmadığı kadar cazibe kazandığını söyleyebiliriz: Bu muhtemelen, bundan bir önceki dönemin, 60'lar-70'ler döneminin Sol kültürünün kendinden çok emin iyilikçiliğine, kendi iyiliğinden hiç kuşku duymamasına, böylece kendi kötülüğüne körleşmiş oluşuna bir tepkiydi başlangıçta; bizzat Sol kültür içinden çıkan ferahlatıcı, *özgürleştirici* bir tepki... 60'lar-70'ler Solu'nun kendine dair bu iyilik vehmi, siyasi inanç için şiddet kullanımında, "halk mahkemeleri"nde, ama asıl genelde kendi "iyiliğini" bir kurucu adalet olarak algılamasında, tasarlamasında ifadesini buluyordu. Bu algıyı kesintiye uğratan 12 Eylül darbesiyle birlikte, topluluk ruhundan bireyselliğe, fedakârlıktan, kendini adamaktan bireyciliğe, toplulukçuluğun getirdiği ortak değerlerden ve kişileri düzleyen sınırlamalardan benliğin imkânlarına, zevk ve hazlara doğru yer değiştiren bir eğilim ortaya çıktı. O dönemin boğuculuğu içinden bakıldığında, bu öznelleşmenin bir özgürleşme olarak anlaşılmasına şaşmamak gerekir: Dört-beş kuşaktır bir çıkış bulmaya çalışan insanların ellerinde, yasal ya da yasadışı yollarla sürekli şiddet araçlarına başvuran bir devlete karşı, ve bildiğini okuyan yekpare bir Eski Sol'a karşı öne sürebilecekleri tek şey kalmıştı, o da kendi öznellikleri.**

**60'lar-70'ler Solu, aslında bir anlamda devletin topluma bakışını içselleştirmiş olduğu içindir ki, Türkiye toplumunun daha o zamanlardan verdiği ilk belirtileri, kapının hafifçe aralanmasını bekleyen farklı insan gruplarının taşıdığı öznellikleri, hareketlilikleri göremedi, bilemedi. Öte yandan, Özal'la başlayan kapitalist yayılma ve yoğunlaşma dönemi, top-**

lumun farklı kesimlerince giderek "aralanan bir kapı" olarak algılanıyor, böylece toplumun sıkıştırıla sıkıştırıla patlamaya hazır hale gelmiş arzuları giderek artan bir biçimde kapitalizme tercüme oluyordu. "Ben ben" diye konuşmalar, "ben özgürüm" vehimleri, tüketicilik, iştah, iyicilliğin o modası geçmiş duruşu ve kötülüğün cazibesi, "hiç birimiz masum değiliz" kırıklıkları hep bu süreç içinde ortaya çıktı. (İvme öylesine güçlü bir hal aldı ki, iyilerin bazıları bizzat kendilerinden "dinozor" diye bahsetmeye başladılar.)

Sonuçta, "iyi"nin yapısını bozmayı ve içerdiği "kötülüğü" görünür kılmayı, onunla yüzleşmeyi, resmi ya da gayriresmi çeşitli hikâyeleri *sökerek* hem içlerindeki yalan-içeriği sergilemeyi hem de bu hikâyeler yoluyla kurulmuş çocuksuluktan kurtulmayı amaçlamış pozitif niyet duvara çarpmış oldu. İyi ve Kötü tasarımlarına karşı mesafe alarak âlemi anlama çabaları varlık zemini bulamadı; önce "herşey mubahtır" kalkışmasının, sonra da "âlem buysa kral benim" zaptının gürültüsü içinde boğuldu gitti. Sonuçta her bireyi "nalıncı keseri", şiddet ve kuralsızlık içinde yaşayan saldırgan bir toplum çıktı ortaya. Bu arada iktidar, karşısına gerçek bir sorun olarak dikilen muhalefete karşı şiddet kullanımını kesintisiz sürdürdü. Bugün gelinen noktada, "devlet eliyle" yapılmış çok sayıda "kötülük" ve kuralsızlıktan sadece alenileşmiş örnekler bile, devletin kendi toplumundan çok daha suçlu olduğunu kanıtlar niteliktedir: Bir yandan kayıplar, infazlar, yüzlerce siyasi mahkûm ve düşünce suçlusu, diğer yandan IMF ve Dünya Bankası'nın bile tehlikeli bulduğu boyutlarda bir kutuplaşma ile birlikte rüşvet, şantaj, kuralsızlık ve himayecilik...

Böyle bir girişten kastım *Defter*'in bu sayısında yer alan yazıların, "kötücüllüğü" bir lüks haline getiren bu tablo akılda tutularak okunması gerektiğine dikkat çekmek. Onca gerçek kötülüğün önünde konuşurken, buradaki yazıların ilgi konularının okur tarafından bir medet ummanın sonucu gibi algılanmasını istemeyiz doğrusu. Aynı şekilde, "kötü"nün, bedenden, uygarlıktan ya da sanattan dışarıya atılanın, bastırılmış olanın temsil biçimlerine dikkat yoğunlaştıran Nurdan Gürbilek, Özgür Taburoğlu ve Zeynep Sayın yazılarından oluşan kümenin, toplu halde, konuyu tüketme iddiası taşımak üzere yan yana gelmiş bir "dosya" olmadığına da dikkat çekmek isteriz. Bu yüzden Gürbilek'in Türkçe edebiyatta kötü kahramanı inceleyen yazısı ile Taburoğlu'nun küçük İskender'in şiirinden hareket eden yazısının, ve yine Sayın'ın Yüksel Arslan'ın resmi üzeri-

ne denemesinin, *Defter*'de bir süredir yol alan temalar çerçevesi içinde görülüp okunabilmesi, bizler için çok sevindirici olacaktır.

Diğer bir küme, Ayşe Sabuktay ve Zeynep Direk'in yazıları ile Robert Bernasconi söyleşisinin oluşturduğu öbek de, benzer bir biçimde, *Defter*'in haysiyet, yasa ve adalet temalı 40. sayısıyla bir fikri takip oluşturuyor. Geçtiğimiz aylarda Türkçe'de yayımlanan kitabı *Irk Kavramını Kim İcat Etti?* ile ilgili olarak konuştuğumuz Robert Bernasconi, ırk kavramının kökenlerini araştırmaya, kendi kişisel deneyiminden kalkarak başladığını, giderek bu uğraşın neredeyse bir saplantı gibi çalışmalarını belirlediğini anlatıyor. Aynı zamanda bu kitabı hazırlamış olan Zeynep Direk ise yazısında, her ne kadar ilk yaklaşımda bir yapısökümünü andırıyorsa da, Bernasconi'nin yapıtının aslında Sartre ve Levinas ile konuşma içindeki bir "eleştiri" olduğu sonucunu çıkartıyor. Bu vurgu önemli. Çünkü hangi siyasal sonuçlar çıkacağı her zaman tartışmalı kalmış yapısökümünden fazlasına ihtiyacımız olduğu vurgulanmış oluyor; yazan "özne" yazdığına dahil, hayatın sıcaklığından elini geri çekmiyor, kendi deneyiminin sonuçlarından kaçmıyor. Direk, bugün çok az okunan Sartre'ın, önemli felsefi, ahlaki ve siyasal çıkarımlara olanak veren bir filozof olduğuna ve felsefe ile deneyim arasındaki ilişkiye dikkat çekerek anlatıyor bunu.

20. yüzyılın en önemli filozoflarından biri olan Levinas'ın henüz Türkçe'de yayımlanmış eseri yok. Düşüncesini ancak başka yazıların içindeki izlerden takip edebildiğimiz kadarıyla, ve başka dillerden takip edebilenlerimiz biliyor. Zeynep Direk ile Ayşe Sabuktay'ın yazıları (özellikle birlikte okunduğunda) Levinas düşüncesiyle bir ilk tanışma için iyi bir fırsat sunuyor. Sabuktay, başka türden bir "öznelliğin" siyasal olanaklarını araştırırken, tam da bu sunuşa başlarken dile getirdiğimiz "nalıncı keseri" öznelliğine karşı çıkmış oluyor.

Mehmet Yaşın'ın "Üvey-anadil" yazısı, aynı adı taşıyan ve şimdilik yalnızca İngilizce yayımlanmış kitabın önsözüdür. Türkiye, Yunanistan ve Kıbrıs edebiyatları arasındaki girift ilişkilerin (ve tabii ilişkisizliklerin) içinden "anadil" ve "dil melezliğini" inceleyen bu yazıyı çok sevdiğimiz ve gayet açık bir siyasi, kültürel konum aldığı için yayımlıyoruz.

Philippe Jeammet, 26 Mayıs 2000'de İstanbul'da "Gençlik Üzerine Tartışmalar" toplantısı içinde bir konferans vermişti. Burada yayımladığımız metin, aynı zamanda bu toplantının hazırlayıcısı olan Talat Parman tarafından çevrilmiş konuşma metnidir. Çocukluktan ergenliğe ge-

çişte "hata" kavramını inceleyen bu konuşma, ardında uzun çalışma yılları ve tecrübesi olan bir psikiyatristin olgunluğunu ve dingin bilgeliğini taşıyordu. Bu sayıda yer alan diğer yazılarla çok temel bir ortak eksene sahip: Öznellik; insan yavrusunun yetişkinliğe geçerken kendi özneliğini nasıl kurduğu... Bu sürecin riskleri, tehlikeleri, potansiyelleri ve barındırdığı umutlar... Türkiye'de ergenliğe geçişte kişinin gerek eğitim kurumları içindeki gerekse anababa yanındaki yaşantıları akılda tutularak okunursa, "nalıncı keseri"nin psikolojisine dair, nasıl beslenip büyütüldüğüne dair önemli bir yardım alınabilir bu makaleden.

Türkiye'de gündelik hayatın içinde düşünceye yer açmanın çok zor olduğu malum. Olup bitenlerde teoriyi, düşünceyi iptal eden, beyhudeleştiren bir yan var. *Defter*'de her zaman hissettiğimiz bu gerginliğin bu sayıyı sunarken daha da belirgin biçimde paylaşıldığını düşünüyorum. Hukuksallığa davet eden bir Cumhurbaşkanına, yalnızca işleri bir süredir kendi alıştığı şekilde (yasadışı) yürütemeyeceği için sinirlenebilen bir başbakan tarafından yönetiliyoruz. Ama asıl yorucu olan –konuyla ilgisi nedeniyle değinmeden geçemiyorum– basında yer alan birçok yazının, seçildiği günden bu yana Cumhurbaşkanı hakkında yazarken ve temsil ettiği hukuksallığı takdir ederken, yine de "bakalım altından ne çıkacak?", "acaba ne zaman sisteme boyun eğecek?" türünden bir beklentiyi yayagelmesi. Kuşkusuz bu (kötücül) ruh hali hayli uzun süredir "Burası Türkiye" diyerek yatışmaya, "kurtarıcı" beklemeye alışmış/alıştırılmış bir toplumun haklı reflekslerinden kaynaklanıyor. Ama diğer yandan, gerekçesi her ne olursa olsun (iyi çalışan bütün hukukların da sonuçta bir *burjuva hukuku* olduğu, ya da Cumhurbaşkanı'nın da eni sonu bir *devlet* başkanı olduğu gibi "Sol"dan gelecek haklı, ama hayat karşısında Sol'u hep yetersiz bırakacak ölçüde fazla haklı önermeler var aklımda), kendini "özne" olmaktan geri çekmek, risk almamak anlamına da geliyor.

*Defter*'in son iki sayısındaki yazıların, çeşitli veçheleriyle, İyi ve Kötü yargısına mutlak bir mesafe alınamayacağını, yazar, akademisyen, aydın diyelim, aslında hepimizin hep bir ahlakın, bir etikin içinden konuştuğumuzu sergilediğini düşünüyorum. Sanırım bu vurgu, derginin önümüzdeki sayılarında daha da belirginleşerek devam edecek.

***Semih Sökmen***

# 11

# KÖTÜ ÇOCUK TÜRK*

Nurdan Gürbilek

Türk edebiyatının sayıları çok da fazla olmayan kötü kahramanlarından biri, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'unda karşımıza çıkar: Suad. Her şeye yabancı ve düşman olması, kötü kötü sırıtması, tanrıtanımazlığı ve pervasızlığıyla olduğu kadar, hayatla barışma imkânlarını kökünden yok etmiş sefil ve marazi tabiatıyla da romanı bir huzursuzluk romanına dönüştüren kişidir Suad. Ruhtansa maddeyi, varlıktansa yokluğu, ölçülülüktense tekinsiz zevkleri temsil etmesiyle herkesin huzurunu kaçıran, aşkın her şeyi aydınlatan ışığını karartan, kültüre ve saadete inananlara ölümün iğrenç bir çürüme olduğunu hatırlatan karanlık bir ruh. Bu dünyadaki zalim oyundan kurtuluşun yine zalim bir eylemden, insanın içindeki iyilik hazinesini keşfetmesinin yolunun cinayetten geçtiğine inanan biri. Hastalığın yol açtığı haksızlığa uğramışlık duygusuyla iyiliğin, neşenin ve sağlığın düşmanı kesilmiş, sanatoryumdaki hasta yatağından herkesi zehirlemeye çalışmaktadır. Ama bu kötülükte bir inkâr da yok değildir. Romanda İhsan'ın temsil ettiği bilinç ve iradenin olduğu kadar Mümtaz'ın temsil ettiği aşk ve estetik zevkin de karşısında yer alacak, ülkü ve hülya adamlarının karşısına tüm kabalığı, hoyratlığı ve isyankârlığıyla çıkacaktır Suad. Toplumsal etiketten duyduğu sıkıntıyla, çevresindeki aydınların ortalama fikirleri, dengeli zevkleri, ölçülü merhameti, küçük ümitleri ve sığ ısdıraplarına yönelik alayıyla, okuduğumuz aşk romanına kötücül şüphelerin, sefil acıların, kültürün örtmekte yetersiz kaldığı yıkıcı duyguların; hıncın, hiddetin ve kinin gölgesini düşürecektir. Tanpınar onu bir "kirli el" olarak tarif etmeyi seçmiştir: Herkesin hayatına "temiz çamaşırlarla dolu bir dolaba karanlıkta giren kirli, yapışkan, parmaklarından pislik akan bir el gibi" girecek, her şeyi "iğrenç bir pelte"ye dönüştürecek, herkesi bu "siyah, bulaşık, âdeta kül rengi çamur"un içine çekecektir. Açıkça boka benzetilmiştir Suad: "Sefil ve bulaşık şahsiyetinin iğrenç hamuru"yla önüne çıkan her şeyi pisletecek, bu "cıvık yığını" herkese bulaştıracaktır. Bazen de Mümtaz'ın burnuna "en

* Bu yazı, iki bölümlük bir yazının birinci bölümüdür.

adi cinsinden bir tuvalet suyu kokusu" getirir; onda iğrenme, tiksinti ve mide bulantısı uyandırır. Bütün bu yönleriyle Suad, Türk edebiyatının az sayıdaki şeytani, ama bir o kadar da sefil kahramanından biri olmayı hak eder.

Suad'ın *Huzur*'un gelişiminde asli bir rolü olduğu açıktır. Mümtaz'ın "öldürücü şeylerin müzlim cazibesi"ne kapılmasına yol açacak, varlığıyla olduğu kadar intiharıyla, ölü yüzündeki o korkunç tebessümle de Nuran'ı aşktan iğrendirmeyi başaracaktır. Mümtaz'ın dikkatini yüksek kültürün yeraltına, hayatlarını hiçbir zaman öğrenemeyeceği, fikirleri hiç sorulmamış, biraz da bu yüzden bu fikir romanında yer alamayacak insanlara çekmeyi başaran da yine odur. Suad'ın etkisine kapıldıktan sonradır ki Mümtaz, Boğaz'ın güzelliğini, camileri ve yalıları bir an bırakıp göz ucuyla da olsa estetik kültürün berisinde kalmış şeyleri fark eder; lağım sularının açıkta aktığı sokakları; tenekeden, kerpiçten evlerde yaşayan insanları, kahveci çıraklarını ve hamalları, "her kültürün ve terbiyenin üstünden atlamaya hazır bir insanlığı" keşfeder. Dahası Tanpınar'ın rüya estetiğine kâbusu sokan, romanın ikinci bölümüne yayılan sanat-doğa-aşk üçgenini parçalayan, Tanpınar'ın romanlarına felsefi derinliğini kazandıran bütün temsili sözcüklerin ("rüya"nın, "ruh saltanatı"nın, "imkân"ın) inkârına yönelen, Tanpınar'ın o çok sevdiği "terbiye" yi ihlal eden de yine odur. Belli ki Tanpınar, Suad aracılığıyla kendi estetik terbiyesinin karşıtını da içermeye çalışmış, kötülüğü yalnızca bir dışsal düşman olarak değil, cazibesi olan bir içsel güç olarak da anlatmayı denemiştir.

Sorun da burada: Romandaki bütün asli rolüne rağmen, inandırıcı bir karakter değildir Suad. Hatta birçok bakımdan bize bir taklit kahraman olarak görünür; fazlasıyla kitabi, fazlasıyla temsili, fazlasıyla simgeseldir; sanki sırf kötülüğü temsil etsin diye oraya konmuştur. Gerçi hayata bir zevk meselesi olarak bakan Mümtaz'ın estetizmine bir mesafe almamızı sağlar, romanı bir fikirler ve hülyalar geçidi olmaktan kurtarır kurtarmasına ama, kendisini bir türlü müsveddelikten, yabancı bir "mefhum" olmaktan kurtaramaz. O olsa olsa, Mümtaz'ın ölüm, gurbet ve yalnızlıkla dolu kederli yanının, annesinin ve babasının ölümünü izleyen yıllarda içine çekildiği boşluğun, içindeki bu "ölüm mayası"nın dış dünyadaki temsilcisi, Mümtaz'ın mutsuz bilincinin dışarıdaki timsalidir. Sanki romana sırf Mümtaz'ın iç dünyasına yığdığı kültürel malzemeyi anlamsız kılmak, oradaki kalın kültürel katmanı parçalayıp ardındaki dipsiz boşluğa işaret etmek, kısacası kendi sefilliğinden çok, "esas oğlan"ın kederini sahici kılmak

üzere konmuştur. Bunun dışında bir yabancı, bir ecnebidir Suad; Beethoven'in keman konçertosu eşliğindeki intiharı da bize açıkça bunu gösterir. Nitekim eleştirmenler de ısrarla buraya takılmışlardır: Suad yapay, eğreti, taklit, hatta çeviri bir karakterdir; Dostoyevski'nin romanlarından çıkıp gelmiş gibidir. Özellikle de intiharı, *Ecinniler*'inin kahramanı Stavrogin'in intiharına fazlasıyla benzer; bir "çeviri intihar"dır Suad'ınki.[1]

Eleştirilerde bir doğruluk yok değildir. Tanpınar'ın bir yazısında Beyoğlu için söyledikleri, kendi kahramanı için de geçerlidir: Tıpkı Beyoğlu'nda bulduğumuz her şeyin olduğu gibi, Suad'da bulduğumuz her şeyin de "daha hakikisi" dışarıdadır. Gerçekten de Suad Avrupa edebiyatı ve felsefesinden derlenmiş bir karakter olarak, bir Rus-Fransız-Alman kırması olarak, bütün kitabiliğiyle karşımızda durmaktadır. Arkasında biraz Nietzsche, biraz Bau-delaire, bol miktarda da Dostoyevski vardır. Söylediği her şey, daha önce başka yerlerden okuduğumuz cümlelerin tekrarı gibidir. Evet Dostoyevski'den, Alman felsefesinden, Fransız kötülükçü şiirinden, ama aynı zamanda faşist İtalyan fütüristlerinden de: "Bâkir türküler" ister Suad, "yeni doğan insanın teganni edilmesini" ister, "eskinin hiçbir artığını" kabul etmek istemez, savaşın bir temizlik olduğuna ve insanlığın ölü kalıplardan ancak savaşla kurtulacağına inanır, Ronsard'ı da Fuzuli'yi de silkip atmaktan yanadır. Türk meyhanelerine, Ferahfezâ ayininin, Rumeli türkülerinin ortasına kaza sonucu düşmüş gibi duran bu adam gerçekten de fazlasıyla ecnebidir. Kandil çöreklerinin, ramazan manilerinin, Kandilli yazmalarının, Bursa dokumalarının, kısacası "bu toprakta kendi hayatımızla yarattığımız şekiller"in karşısında, yabancı fikirlerden derlenmiş bir alafranga kötülük olarak, züppe bir alçak, fazlasıyla şık bir kötü çocuk olarak kalacaktır.

İlginç olan, bu suçlamayı yalnızca eleştirmenlerin değil, Tanpınar'ın kendisinin de İhsan'ın ağzından kahramanına yöneltmiş olmasıdır: "Hazin tarafı şu ki," der İhsan, "bu cins azapları bütün dünya bir asır evvel yaşadı, bitirdi. Hegel, Nietzsche, Marx geldiler, geçtiler. Dostoyevski Suad'dan seksen sene evvel bu azabı çekti. Bizim için yeni nedir bilir misiniz? Ne Eluard'ın şiiri, ne de Comte Stravoguine'in azabıdır. Bizim için yeni, en ufak Türk köyünde, Anadolu'nun en ücra köşesinde bu akşam olan cinayet, arazi kavgası veya boşanma hadisesidir."[2] Halk havalarının "kendine has, elle tutulur" ıstırabı karşısında Suad'ın ıstırabı soyut, afaki ve ödünç alınmıştır. Halit Ziya'yı "bizden" olmadığı için eleştiren, yapıtlarında "bize ait çok esaslı bir şeyin yokluğundan gelen bir tad ve sıcaklık eksikliği" ol-

duğunu düşünen Tanpınar, bu kez aynı eleştiriyi kendi kahramanına yöneltmiş gibidir.[3] Kötü çocuk Suad, yaratıcısının gözünde bile gecikmiş bir kahramandır; kendiliğindenlik ve doğallıktan yoksun olduğu için, yabancı modellerin silik bir kopyası olmaktan kurtulamayacaktır. Üstelik burada, kastedilmemiş bir ironi de vardır. İnsanın dipsiz bir boşluğun üstüne yığdığı onca kültürel katmanın yıkılıp atılması gerektiğini savunan, fikirlerle yaşayan insanların huzurunu kaçırmak üzere oraya konmuş, hiçbir fikirle tam olarak barışamayacak bir sefilin sonunda bir fikirden ibaret kalması, etrafına "kelimelerle yaşıyorsunuz!" diye çatan Suad'ın sonunda başka kitaplardan çevrilmiş bir kelimeye dönüşmesi, Mümtaz'a "Sen hikâyecisin... bense sadece yaşıyorum" diyen adamın sonunda kitaptan kapma şu "malûm hikâye"den ibaret kalması gerçekten ironiktir. Onu bu fikir romanı içinde bir fikri temsil eden herkesten daha eğreti kılan da budur. Peki, neden? Suad neden başka kitaplardan hatırladığımız bir kötülük cümlesi olmaktan, bize başka karakterleri hatırlatan bir kötülük müsveddesi olmaktan öteye geçmez? Neden yalnızca eleştirmenlerin değil, kendi yaratıcısının bile gözünde başkasının kötü çocuğu olarak, ecnebi bir kötücüllüğün taklidi olarak kalır?

Her şeyden önce bir dil engelinden söz edilmelidir: Suad yanlış bir dilin içine düşmüş gibidir. Tanpınar'ın her şeyi ruhsal saltanata yönelik bir imkân olarak değerlendiren, her anlam kırıntısını geniş bir mananın içine çekmeye çalışan, en dağınık unsurları bile bir terkip haline getirip aynı cümlenin ahenginde buluşturan bu fazlasıyla imkânlı, bol sıfatlı, bol benzetmeli dili, bu ısrarla yüce ve güzel olana ayarlanmış üslubu, Suad'ın kötücüllüğünü anlatmaya pek de uygun değildir. Kadın güzelliğini de Boğaz'ı da güzel Türkçeyi de aynı geniş tecrübenin, aynı geniş manzumenin, aynı ruh nizamının içinde birleştiren bu ahenk estetiğinin kendisi Suad için sorun yaratıyordur. Şunu anlatmaya çalışıyorum: *Huzur*'da bütün kırsal ve kentsel hayat biçimleri (Boğaz köyleriyle eski masallar, Trabzon oyun havalarıyla Bektaşi nefesleri, Rumeli türküleriyle sırmalı kumaşlar), Batılı ve Doğulu biçimler (Wagner operasıyla Dede Efendi, Baudelaire şiiriyle Ferahfezâ ayini) aynı romanda bir yarılmaya yol açmadan yan yana yer alabiliyordur. Daha önemlisi bütün eski ve yeni, yerli ve yabancı sözcükler ("enterseptör" gibi bir sözcükle hemen ardından gelen "dimağ" örneğin, ya da "réalité" ile "çehre", "complex" ile "tasavvur, "rotation" ile "uzlet") aynı cümlede bir gerginliğe ya da çözülmeye yol açmadan bir arada durabiliyordur. Tanpınar aynı cümlede, örneğin Trabzon'un gül ilahisinden Fra Flip-

po Lippi'nin "Güller İçinde Çocuk İsa" tablosuna geçebiliyor, hepsini bir yücelik ekseninde birleştirebiliyordur. Roman rüya ile hüsran, huzur ile huzursuzluk, ruhsal saltanat ile ruhsal boşluk arasında gidip gelir, ama sıra başkalarının hayatına bir "kirli el" gibi giren bu alçalmışlığa, hiçlikten beslenen bu zalim ve alaycı inkâra, ahengini çoktan yitirmiş bu düşkünlüğe geldiğinde, bu dilin sınırlarına da gelinmiş demektir. Terkip inkârı, organiklik çürümeyi, bütünsellik çözülmeyi, yücelik alçalmışlığı içeremeyecektir. Bu durumda, bütünlüğü bozulmuş bu şekilsiz içeriği, bu "iğrenç pelte"yi anlatmak için yabancı kitaplardan alınmış kötülük cümlelerine başvurur Tanpınar. O zaman da bizim kötü çocuk, Ferahfezâ ayininin ortasında birden Stavrogin gibi konuşacak, sonunda Emirgân'daki bir evde, yandaki camiden gelen ezan sesini bastırırcasına çalınan keman konçertosu eşliğinde intihar edecektir. Kendi imkânlı dilinin nasıl bir imkânsızlığa dönüştüğünü, romanın sonuna doğru Tanpınar'ın kendisi de hissetmiş olmalıdır. *Huzur*'un sonunda Mümtaz gene Botticelli'nin meleklerinden, Passion'dan ve İsa'dan söz ettiğinde, Suad'ın hayali tam da kendini kuşatan bu benzetmeli dilden yakınır: "Bırak bu manasız benzetmeleri... Bir şeyi öbürüne benzetmeden konuşamaz mısın? Bu fena huylar yüzünden işleri ne kadar karıştırdığınızı hâlâ anlamadınız mı?"[4]

Ama belki de sorun bir estetik tercihten, bir dil yetersizliğinden çok, Tanpınar'ın "bu memleketin hayatı" dediği şeydedir. Dilsel bir engelin –Batı dillerindeki "daemon" sözcüğünü Türkçeleştirirken karşımıza çıkan zorluğun– yapısal bir nedenden kaynaklandığını söyleyen Şerif Mardin haklıdır o zaman. Mardin'e göre "daemon"u Türkçeye çevirirken karşılaştığımız zorluk, insandaki bu karanlık yönün bu topraklarda, geleneksel kültürde olduğu kadar çağdaş kültürde de "örtülü kalmış bir insan davranışı ekseni" oluşturduğunu gösterir. İnsanın hem yaratıcı hem kahredici gücünün ortak kaynağı olan "daemon'un kabul edilmediği, maskelendiği ve yalnız 'kötü' ile bir tutulduğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat yüzeysel kalmaya mahkûmdur." Türkiye'de trajedinin yokluğunu, çağdaş Türk edebiyatının fakirliğini, Türk görsel sanatlarında "fantastik" olanın yalnızca bir şekil taklidinden ibaret olmasını, hatta Türk psikiyatrisinin yaygın yüzeyselliğini de buna bağlayacaktır Mardin. Daemon'u hep dışsal bir güç olarak, bir dış düşman olarak, yalnızca dış şekliyle tanımaya yatkın bir uygarlık, bu saklı gücün iç serüvenlerini anlatırken yüzeyselleşmeye, yapaylığa, yalınkatlığa, dahası taklide mahkûmdur. Türk edebiyatı "dıştan gelen tehlike"yi anlatmakta ustadır, ama aynı öykünün içerden anlatılmasında

"bir aşılmazlık, bir sun'ilik, en azından belirli bir 'kalıp' üslubu" devreye girecektir.[5]

Taklit sorunu bu kez daha geniş bir kültürel bağlamda yeniden karşımıza çıkmıştır. Bu durumda Türk kültüründe sahici bir demonik aydın, Türk edebiyatında taklit olmayan bir demonik kahraman aramak boşunadır. Öyleyse birçok başka Türk yazarı gibi Tanpınar'ın da "kültür dağarcığında kendi içindeki daemon'u anlamasına yarayacak açıklıklar yoktur." Belki de Suad bu yüzden bu kadar kitabidir. Son yıllarda Türkiye'de yayımlanan onca şeytan kitabının "Batı'da Şeytan" bölümleri kanlı canlı bir şeytanı anlatırken, "İslam'da Şeytan"la ilgili olanları bu yüzden tahrik gücü az, kitabi, bir o kadar da sıkıcı bir şeytana yer verir.[6] Ciddiyetlerini kanla kanıtlamalarına rağmen, Türk "satanistleri" belki de bu yüzden bizim gözümüzde daima uzak ülkelerde geliştirilmiş bir projenin taklitçileri olarak kalır. Ya da Gündüz Vassaf'ın karanlığa, cehenneme ve geceye adanmış kitabı *Cehenneme Övgü* yine bu yüzden bize Batı dillerinden çeviriymiş gibi gelir. Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'nden dizeleri ya da Genet'nin *Hırsızın Günlüğü*'nden bir pasajı, örneğin Beyoğlu'nda bir barda duyduğumuzda da benzer bir duyguya kapılacağızdır. Başkasının kötü çocuğudur o; Avrupalı ebeveynlerine yönelik isyanı başka bir coğrafyaya taşındığında ister istemez şık bir jeste, ödünç alınmış bir mimiğe dönüşür. Tanpınar belki de bunu hissetmiş, başkalarından önce davranıp İhsan'a erkenden harcatmıştır kahramanını: Ödünç alınmış arzuları, gecikmiş azapları ve devralınmış negatif idealleriyle Suad "bu memleketin hayatı"na yabancı, "kendi bünyemiz"e aykırı bir kötü çocuktur, öyle de kalacaktır.

Doğu-Batı, yerli-ithal, sahici-taklit, asıl-kopya gibi ikiliklerin arasında kilitlenmiş gibi duran bu tartışmayı ben burada başka bir eksene taşımayı deneyeceğim. Bunun için de Suad'ın taklitliğinin yalnızca Suad'ın değil, modern edebiyatın neredeyse bütün kötü çocuklarının temel açmazı olduğunu söyleyeceğim. Eleştirmenlerin Suad'ı "çeviri" bir karakter olarak değerlendirdiklerinden söz etmiştik daha önce; özellikle de Dostoyevski'den çeviri olduğunu söylüyorlardı. Ama bu ilk izlenimle yetinmeyip bir adım daha attığımızda, daha türsel bir şey keşfederiz: Dostoyevski'nin alçalmayı göze almış neredeyse bütün kahramanlarının açmazı budur. *Suç ve Ceza*'da canilikle soylu bir ruhu birleştiren, ancak sıradan olmayan insanların yasanın dışına çıkma hakları olduğunu savunan, bu yüzden de kendini namuslu ve uysal yığınlardan ayırmak için cinayet işleyen, herkes gibi bir "bit" değil de bir Napoléon olmak için kan döken Raskolnikov'a arkadaşı Razu-

mukin'in söylediği budur: Raskolnikov herkesten farklı olmak ister, ama onda bağımsız yaşamdan eser yoktur, o olsa olsa "yabancı bir roman kahramanının soluk bir kopyası"dır. Evet, aynen böyle söyler Raskolnikov'a Razumukin. Polis müfettişi Porfiri'nin söyledikleri de buna benzer: "Bir kuram uydurmuşsunuz, hiçbir özgün yanı olmadığı anlaşılınca da utanıyorsunuz." *Suç ve Ceza* Raskolnikov'un Napoléon olmak uğruna işlediği cinayetin, sıradanlığı aşmak uğruna yaptığı bu kanlı hareketin, sonunda nasıl da sıradan bir adli vakaya dönüştüğünün de hikâyesidir. Suad belki Raskolnikov'un silik kopyasıdır, ama Raskolnikov da sanki yabancı bir romandan alınmış gibidir; yasayı ihlal edip kan döktüğü an bile taklit olmaktan, yapmacıklıktan, yapaylıktan kurtulamaz. Ya da *Ecinniler*'in Stavrogin'inden çeviridir Suad; ama sağduyuya meydan okumasıyla çekicileşen, iğrenç duyguların etkisi altındaki, tuhaf yaradılışlı, kibirli ve küstah Stavrogin de Shakespeare'in *IV. Henry* adlı tarihsel oyunundaki, serseriler kralı sefih Sir John Falstaff'la düşüp kalkan Prens Hal'ini fazlasıyla andırır; en azından romanın başlarında. Nitekim Dostoyevski kahramanını okura tanıtırken açıkça Prens Harry diye söz eder ondan. Stavrogin acısının doruğunda, piskopos Tihon'a içini dökerken bir an düşünecektir bunu, azabının düzmece olabileceğini: "Kendim için anlattıklarım gerçekten de yalandır belki." Stavrogin'i en çok öfkelendiren, yaptığı kötülükler yüzünden nefret edilmekten çok, alay edilmek, itiraflarını okuyanların gözünde gülünç duruma düşmek, bir bakıma bir türlü sahici olamamaktır. Üstelik Suad'a musallat olan şu "bünyemize yabancılık" meselesi onun için de geçerlidir. Şatov bunu söyler Stravrogin'e: "İyi ile kötü anlayışınızı yitirdiniz, çünkü ulusunuzu tanımıyorsunuz artık." Stavrogin'in azabının devralınmış bir yanı olduğunu açıkça hissettirmiştir Dostoyevski: Stravrogin Avrupa'da öğrenimini tamamlamıştır, ama "İtiraflar"ındaki imla yanlışlarından Rus dilbilgisini iyi bilmediği anlaşılmaktadır. Evet, inançsızlığıyla belki her yere, ama en çok da Rusya'ya yabancıdır Stavrogin; diliyle, yurduyla, Tanrılarıyla bağını bu yüzden yitirmiştir.

Dostoyevski'nin alçak kahramanları arasında, kendi alçalmışlığı üzerine en çok kafa yoranı *Yeraltından Notlar*'da karşımıza çıkar. Kendi yeraltında kinini içine akıta akıta yaşayan, yaşamdan tiksinen ve onu kitaptan öğrenmeyi tercih eden Yeraltı Adamı'nı alçaltan, erken yaşta örselenmişliğin getirdiği bir gurur ve insanı sarhoş eden bir hınç kadar, insan varoluşunun hayattan azami çıkar elde etmek üzere kurulmuş hesaplanabilir bir çaba olduğu yolundaki yararcı görüşe, ilerleme sayesinde insanın çıkar ve aklın buyru-

ğunda soylu ruhlu birisi olacağı yolundaki bilimsel anlayışa duyduğu tepkidir. Aslında bu tepki, kendi varoluşunun istatistiksel bilgilerle, iktisat formülleriyle, bilimsel yasalarla açıklanabilecek sıradan bir olguya dönüşmüş olmasına duyduğu tepkidir. Sağduyunun, formüllerin ve yasaların açıklayamadığı, bir "piyano tuşu" ya da bir "cıvata" değil de bir insan olmasını sağlayan, onu sıradan değil de özgün kılan şeydir lanet yağdırmak. Kendi başıboş isteklerine, akıl almaz düşlerine, bayağı ve alçak arzularına bu yüzden yapışacaktır: "Ya kahraman olacaktım ya da çamurlarda; bu ikisinin ortası yoktu benim için." Açmaz yine buradadır: Yeraltı Adamı "Avrupa ölçülerinin hiçbiri biz Ruslara uygulanamaz," der ama, "topraktan ve halkın özünden" sıyrılıp Avrupa kültüründen bir şeyler kapmış biri olarak, lanet yağdırırken bile kitabiliğe, yapmacıklığa, ikincilliğe mahkûm olduğunun farkındadır. Onu daha da alçalmaya iten de budur. Romanın son sahnesinde Liza bunu söyler ona: "Siz tıpkı kitap gibi konuşuyorsunuz..." Sonunda kendisi de itiraf edecektir: "Acımasızlığım öylesine yapmacık, zorlama, yalnızca kafamın ürünü ve kitaptan kapmaydı ki, kendi davranışıma kendim bile bir dakika olsun dayanamadım."

Ortak bir edebi yazgı var gibidir: Sıradanlığa lanet yağdıran, sağduyuya meydan okuyan, genelgeçer yasaları ihlal eden alçak, sonunda kitaptan kapma fikir, arzu ve özlemleriyle kendi gecikmişliğine, kendi devralınmışlığına, kendi sıradanlığına hapsoluyordur.

## II

Kötülük fikrini çoğu zaman kültürün büsbütün dışından gelen, kültürü toptan yıkmaya azmetmiş, ehlileştirilememiş, yabanıl, yıkıcı bir canavar figürüyle birlikte düşünürüz. Ruha karşı bedenin haklarının, bastırılmış cinselliğin, istenmeyen hazzın, yıkıcı öfkenin, toplum tarafından lanetlenmişliğin, aynı zamanda can sıkıntısının da timsalidir canavar. Oysa hiçbir zaman o kadar görkemli, o kadar emsalsiz, öyle doğal ya da kültür dışı değildir. Bir tarihi vardır; bu yüzden de daima gecikmiştir. Ben burada bu gecikmişliğe, edebiyat eleştirmeni Michael André Bernstein'ın tür kuramının da yardımıyla, "kötü çocuk" tipinin kendi geçmişi açısından bakmayı deneyeceğim.

Bernstein *Bitter Carnival* (Acı Karnaval) adlı kitabında, Bakhtin'in karnaval kavramının aslında bir yas tonu içerdiğinden söz eder; çünkü ede-

biyatta karnavalvari olan, çoktan geride kalmış bir geleneğin anısından ibarettir. Karnavalda sahne ışıkları yoktur; seyirci ile oyuncu, seyreden ile seyredilen ayrımı yoktur. Ama edebi temsilden söz ettiğimiz anda sahne ışıkları çoktan devreye girmiştir. Bernstein'a göre bu gecikmişlik yalnızca Rönesans sonrası burjuva kültürüne özgü değil, Saturnalia şenliklerinden kaynaklanmış bütün bir edebi türün özelliğidir. "Aşağılık kahraman"ın doğuşunu da buna bağlar Bernstein.[7] Bu alçalmış tip, bu şenliklerde olduğu varsayılan olumlu ve kurtarıcı gücün karşı kutbu, şenlikle ilgili iyimser varsayımların anti-tezi olarak ortaya çıkar; şenlikte olduğu varsayılan pozitif enerji onda yıkıcı, negatif bir enerjiye dönüşmüştür. Latin komedilerindeki, efendisinin zaaflarıyla dalga geçen tembel ve obur uşak tipiyle Rönesans tiyatrosundaki bilge soytarı tipinin bir karışımıdır alçak kahraman. Ama tümüyle gerçekleşmiş bir figür olarak ilk kez, Dostoyevski'nin romanlarından da önce, Diderot'nun *Rameau'nun Yeğeni* adlı diyaloglarında ortaya çıkar.[8] Fransa'nın yaşayan en büyük bestecisinin kendisi de müzisyen olan, iyi eğitim almış ama amcasının gölgesinde kalmaktan kurtulamamış kaçık ve kifayetsiz yeğenidir Jean-François Rameau. Aydınlanma filozoflarının temel değerlerini (vatan sevgisi, dostluk, toplumsal görev, erdem) "boş laf" olarak alaya alan, vicdanın sesinin boş midenin feryatları yanında daima zayıf kaldığını söyleyen, "yarı açık duran ağza" bir iki lokma atmayı her şeyden çok önemseyen, erdemi savunan filozofun karşısında esas sorunun akşam rahat rahat helaya gidebilmek ("Ey şahane dışkı!") olduğunda direten bayağı ruhlu bir parazit. Bulutların üstüne yükselmektense yerde alçak bir yaşam sürmeyi tercih eden edepsiz bir maskara. Kişiliğinde, midesi guruldayan köleyle hüzünlü soytarıyı, alçaklıkla bir tür yüksekliği, rezillikle kibri, kepazelikle eşine az rastlanır bir doğruculuğu birleştirir. Bütün bu yönleriyle de görkemli bir şeytani kahramandan çok, sefilin tekidir. Bir yandan toplumun erdem ve çıkarlarıyla dalga geçer, öbür yandan da alay ettiği toplumun en rezil değerlerini benimser.

Bernstein'a göre, tıpkı kendinden sonra gelecek olan Yeraltı Adamı gibi Rameau'nun esas ıstırabı da bir edebi-felsefi geleneğin içine hapsolmuş olmaktır.[9] Rameau'nun belki yoksulluktan bile çok korktuğu şey, başkalarına özgün görünmemek ("beni alçalışımda bile ne kadar özgün olduğumu söyleyecek kadar tanımanızı isterdim"), bir başka deyişle türünün sıradan bir örneği olmaktır. ("Büyük bir serseri, sonunda büyük bir serseridir, ama asla sıradan bir adam değil.") Madem müzikte özgün olamamıştır, o zaman parazitlikte ya da cinayette özgün olmalıdır. Ama sorun da yine buradadır:

Ne yaparsa yapsın zincire bir halka daha eklemekten, daha önce söylenmiş sözlerin pastişine dönüşmekten kurtaramayacaktır kendini. Bernstein'a göre Rameau'nun ya da Yeraltı Adamı'nın kendini aşağılamasının temel nedeni, özgün olmaya en çok ihtiyaç duyduğu anda sahicilikten ne kadar yoksun olduğunu fark etmiş olmasıdır. Alçak kahraman işte burada romantik canavardan, kişinin kendini bir anda herkesten ayırmasını sağlayan emsalsiz, yüce ve soylu kötülük fikrinden uzaklaşır: Aşağılık kahraman gecikmişliğinin, kurgusallığının, daima bir taklit öğesi içerdiğinin farkındadır. Bu gecikmişlikle baş edebilmek için soytarı giysilerinden soyunup gerçekten sövmeye, başkalarını kötülüğüne inandırabilmek için gerçek bir canavarmış gibi davranmaya, alçaklığı bir kamusal gösteriye dönüştürmeye başlar, ama ne yaparsa yapsın yalnızca bir toplumsal parazit değil, aynı zamanda kendinden önce yazılmış metinlerin sırtından geçinen bir kültürel parazit de olmaktan kurtulamayacaktır. Öfkeyle sövüp sayarken bile fazlasıyla gecikmiş, fazlasıyla ikincil, fazlasıyla teatral olacaktır. Böylece Batı edebiyatında soytarı zamanla alçak kahramana dönüşürken, kişi sahici bir sesi arzuladığı ve gecikmişliği yara olarak gördüğü sürece alçalmışlığa hınç eklenir; kendini aşağılama ve kendinden nefret eklenir. Yeraltı Adamı'nı hınca sürükleyen başarısız olması değil, alçalmışlığı bir kişisel özgünlüğe dönüştürme girişiminde başarısız olmasıdır. En kişisel başkaldırısının bile devralınmış olduğunu; Puşkin'e ya da Lermontov'a, daha kötüsü Rousseau'ya ya da Byron'a borçlanmadan konuşamadığını, acı çektiği sırada bile bir edebi klişe olduğunu fark etmesidir. [10]

Şöyle özetlenebilir: Edebiyatta kötü çocukluk çoğu zaman ortalama olana, ölçülülüğe ve sağduyuya verilmiş bir tepkidir. Rameau "büyük bir serseri", "eşsiz bir alçak" olmak ister; Dostoyevski'nin kahramanları "bit" olmaktan, "fare" olmaktan, "böcek" olmaktan, bir "vida" ya da "piyano tuşu" olmaktan kurtulmak ister; Suad uysal zevklerin, ortalama duyarlılıkların, sığ azapların ötesine geçmeye çalışır. Ama hepsi, eşsiz, özgün, sıradışı bir kötülüğe ulaşmaya çalıştıkları anda müsveddeliğe de mahkûmdurlar. Hepsinde kötülük, uygarlık tarafından ehlileştirilememiş bir itkinin (midenin feryatlarının, erken yaşta örselenmişliğin verdiği hıncın, yıkıcı bir öfkenin) dile getirilmesiymiş gibi görünür; gerçekten de canavarcadır ses, ama çok geçmeden mimik ve jestlere, alıntı ve klişelere boğulacaktır. Kötülüğün edebi temsili söz konusu olduğu sürece, her zaman çoktan gecikilmiştir; kötü çocuk hiçbir zaman yeterince doğal, yeterince dürtüsel, yeterince hayvani ya da yeterince özgün; çevresindekileri benzersiz bir kötülükle kavuran eşsiz

kötü adam olamayacaktır.[11]

Bernstein'ın Diderot'nun ve Dostoyevski'nin kahramanlarına dayanarak kurduğu hikâye alçak kahramanın nasıl bir edebi-felsefi geleneğin içine hapsolduğunu gösterir göstermesine, ama hikâyede en azından Suad'ı açıklarken bizi huzursuz edecek eksik bir halka kalmıştır. Diderot'dan Dostoyevski'ye, *Rameau'nun Yeğeni*'nden *Yeraltından Notlar*'a, Paris'teki bir kafeden St. Petersburg'un yeraltına geçişteki bu acelecilik, Fransız parazitiyle Rus alçağı arasında görülen bu süreklilik şu önemli farkı görünmez kılar: Dostoyevski'nin alçakları yalnızca türsel bir gecikmişliğin değil, aynı zamanda ulusal-kültürel bir gecikmişliğin de tutsağıdırlar. Bir çifte gecikmişlik vardır orada; her ne kadar biri diğerine indirgenemezse de, birincisi daima ikincisinin renklerini alacaktır. Gerçi Bernstein da Rameau'daki açlık sancılarının ("midenin gurultusu") yerini Dostoyevski'de bir tür toplumsal marjinalliğin aldığını, Dostoyevski'nin soytarılıkla incinmişlik arasında gidip gelen kahramanlarında 19. yüzyıl Çarlık Rusya'sındaki işsiz ve acılaşmış entelektüellere özgü bir hıncın izleri olduğunu söyler, ama tür kuramının sınırları içinde kaldığından türsel gecikmişliğin nasıl bir kültürel gecikmişlikle iç içe geçebileceği, ikincilliğe mahkûmiyetin nasıl yalnızca temsili değil, ulusal bir boyut da alabileceği, "dünyaya karşı hınç" denen şeyin nasıl varoluşsal bir hınç kadar Avrupa'ya karşı bir hıncı da içerdiği üzerine pek bir şey bulamayız orada.[12]

## III

Orhan Koçak "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme" adlı yazısında, "'Batılılaşma' adı verilen ama aslında *gecikmişliğin kabullenilmesi* anlamına gelen o büyük model kayması"nın, her türlü çabayı daha en başından bir kapılmaya dönüştüren bu kaymanın, Osmanlı-Türk yazarını bir çifte açmazla karşı karşıya bıraktığından söz eder: Türk edebiyatı gündeliğe ve yerli olana el attığında bayağılaşmaya mahkûm olur, ideallerin alanına geçtiğinde ise yabancı istek ve hayranlıkların buyruğuna girer. Bir yanda yerli ama yavan, yetersiz ve sakil bir içerik vardır, öbür yanda ise yücelik ideallerinin oluşumuna imkân veren ama devralınmış ya da taklit edilmiş bir içerik, bir özgünlük ve doğallık eksikliği, ikincillik konu-

mundan kaynaklanan bir yüzeysellik ve özentilik. "Bir yanda öbür yarımın bayağı ve şekilsiz görünmesine yol açan bir yabancı ideal; öte yanda, idealin hep ulaşılmaz ve sahte görünmesini garantileyen bir yerli gerçek." Bu çifte açmaz, estetizmle suçlanan Halit Ziya gibi yazarlar ile onları suçlayan "yerlici" ya da "gelenekçi"leri aynı zeminde buluşturur; yabancı model karşısında her ikisi de aynı gecikmişlik konumundan konuşuyordur.[13] Benzer bir açmazı Yunanistan örneğinden yola çıkarak Gregory Jusdanis de dile getirmiştir: "Gecikmiş modern" toplumlarda milli edebiyat, kaçınılmaz olarak gecikmiş bir proje olarak ortaya çıkar. Modern Yunan edebiyatı Avrupa kültürüne yönelik hem bir hayranlık hem bir horgörü, hem bir gıpta hem bir korkunun içine doğmuştur; her iki tepki de aynı gecikmişliğin ürünüdür. Yunanistan'da "kendine özgü" bir edebiyat yaratma çabası kadar, "yıpratıcı karşıtlıklar arasında bir uyumun sağlandığı ve geçmiş kavgaların unutulduğu hayali bir alan" rolü oynayan bir özerk estetik kültür yaratma çabası da paradoksal biçimde gecikmiş bir modern stratejidir.[14] O halde Rameau'dan Raskolnikov'a, oradan Suad'a geçtiğimizde bir çifte gecikmişlikten söz etmemiz gerekecektir. Edebi temsilin zorunlu olarak içerdiği, yazarın en sahici duygularını dile getirirken bile kendinden önceki metinlerin tekrarı olduğunu hissetmesine yol açan bir türsel gecikmişlik vardır bir yanda, diğer yanda ise kahramanı zorunlu olarak yabancı arzu ve ideallerin buyruğuna sokan, en sahici azabını bile kitabi, yabancı ve yapmacık kılan bir ulusal gecikmişlik. Suad örneğinde bu ikisi ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmiştir.

Ben bu yazıda modern Türk edebiyatının kötü kahramanının zorunlu olarak bu çifte gecikmişliğe doğduğunu söylemiş oldum. Ama hemen şu sorulabilir: "Türk edebiyatının iyi ya da kötü, bütün kahramanları aynı açmazın içine doğduğuna göre, kötü çocuğun farkı ne?" Birincisi, kötü çocukluk bu çifte açmazın (dolayısıyla da bu gecikmişliğin alevlendirdiği bütün bir kendiliğindenlik-dolayım, sahicilik-düzmecelik, özgünlük-taklit ikiliklerinin) belki de en iyi göründüğü yerdir. Çünkü doğadan fışkıran, kendiliğinden, eşi benzeri görülmemiş bir kötülük hayal eder kötü çocuk; ama sonunda en doğal eyleminin bile ne kadar kültürel, en kendiliğinden davranışının bile ne kadar devralınmış, en kendine özgü duygularının bile ne kadar gecikmiş olduğunu fark edecektir. İkinci nedene gelince; model kaymasına yol açan travmanın, özgün-taklit ikiliğini doğuran gecikmişliğin kendisine verilmiş bir cevaptır kötü çocukluk. Suad iki model arasında salınmak ya da bunları bir biçimde birleştirmek yerine, içine doğduğu bu

bağlamın topyekûn ihlaline yönelir: "Evet, bir adımda eski, yeni ne varsa hepsini silkip, fırlatmak. Ne Ronsard ne Fuzulî... " Daha da ileri gider: Bu gecikmişliğe maruz kalan öznenin kendisini yok eder; canına kıyar. Ama açmaz bu kez tam da burada karşımıza çıkacaktır: Suad'ın en sahici eylemi olan ölümüne bile taklidin gölgesi düşmüştür. Nasıl azabı gecikmişse, Beethoven eşliğindeki intiharı da taklit olmaktan kurtulamayacaktır.

Tanpınar'ın bütün bu ikincilliğin farkında olmadığı söylenemez; yer yer açıkça hissettirmiştir bunu. Mümtaz'la Suad'ın ilişkisini anlatırken, "aralarında artık bir Frenk şairinin dediği gibi, 'öldürücü şeylerin muzlim cazibesi' konuşuyordu" der, örneğin. Suad'ı anlatırken Nietzsche, Marx, Dostoyevski adlarını kendisi sayar. Kahramanının "akan nehre sonradan eklendiği"nin, ondaki doğallık eksikliğinin o da farkındadır. Modern romanın alçak kahramanlarını alçaltan bütün koşulları romanına koymuştur Tanpınar. Tek farkla: İhsan'ın, onu gecikmiş bir azabı yaşıyor olmakla suçlayan sesi, romanın hiçbir anında Suad'ın bilincinde yankılanmaz. Bilincin ve iradenin alanından gelen, okurun da kolayca benimseyeceği bu ses, romanda yalnızca bir dış ses olarak kalmıştır. Oysa Suad'ın sorunu, yalnızca kötü çocuğun değil, romanın esas oğlanlarının da sorunudur. İhsan "hususi hüviyet" olmak gerektiğinden söz ederken Péguy'den, yeni Türk insanının nasıl davranması gerektiğinden söz ederken Shakespeare'den, "bize özgü" bir kültürün gerekliliğini anlatırken Goethe'den alıntı yapmadan edemez. Evet, Ferahfezâ ayininin ortasında bir Rus ya da bir Fransız gibi oturuyordur Suad, ama *Huzur*'un ulusal ya da estetik bir ülküyü benimsemiş bütün kahramanları da, bize özgü bir ulusal kimlik yaratmaya (İhsan) ya da özerk bir estetik kültüre (Mümtaz) ulaşmaya çalıştıkları ölçüde bu zorunlu gecikmişlik zeminini paylaşırlar. Daha önemlisi Tanpınar'ın kendisi de roman yazdığı, bütün bu yıpratıcı karşıtlıkları bir yücelik hayalinde birleştirdiği, bütün geçmiş kavgaların unutulduğu özerk bir estetik yaratmaya çalıştığı ölçüde, kendi kötü çocuğuyla aynı zeminde yer alır. Belki de bu yüzden Suad'ın gecikmişliğini adeta temsil edip bir an önce saf dışı bırakmak istemiştir Tanpınar. Çünkü bu gecikmişlik, Tanpınar'ın ulusal kimlik fikriyle olduğu kadar özerklik iddiasıyla, "kendimize has" bir terkip oluşturma fikri kadar *Huzur*'u mümkün kılan bütün bir "imkânlar" dünyasıyla da çelişecektir. Bence Suad bu yüzden eğreti bir karakterdir; yabancı idealleri benimsediği için değil, Dostoyevski'den gelme bir karakter olduğu için de değil, kendi daimi gecikmişliğinin yeterince farkında olmadığı, Tanpınar bunu bir roman malzemesine dönüştürmediği için eğretidir. Bu yüzden bir

iç sesi yoktur; sanki bünyemizi fazlasıyla yansıttığı için, yazarı onu "bünyemize aykırı" bir fikir olarak erkenden safdışı etmiştir.

Şerif Mardin şurada haklıydı: Başka yapısal koşulların ürünü olan bir tür, başka bir düşünce ekseninin içine doğmuş bir tip, coğrafya değiştirdiğinde zorunlu olarak gecikmişliğin izini taşır; yüzeyselliğe, yalınkatlığa ya da taklide mahkûm olur. Ama bu doğru fazla tekrarlandığında bir başka doğruyu da ele verir: Taklit ya da yüzeysellik eleştirisinin kendisi de kaçınılmaz olarak aynı açmazın izini taşıyordur. Türk edebiyatına tam da sözünü ettiğimiz yabancı ideal açısından bakılmış, karşımızda duran malzeme bir kez daha o ideal açısından yetersiz, yapay ya da yüzeysel bulunmuştur: Türk aydını ne kadar derin bilgilerle donatılmış olursa olsun "daemon" konusundaki görüşlerinde "mahalle adabından" ileri gidemeyecek, Türk edebiyatı da benzer nedenlerle melodramdan kurtulamayacaktır.[15]

Oysa pekâlâ bir gecikmişlik bilincinden, bu açmaza doğmuş olmanın kışkırttığı bir yaratıcılıktan, kültürel gecikmişliği edebiyatın kendi gecikmişliğiyle birleştirmenin yaratıcı bir yolu olduğundan da söz edilebilirdi. "Kahredici gerginliğin" yaratıcı bir gerginliğe dönüştüğü, gecikmişlik azabının edebiyatın oyun dünyasında giderilemese de başka bir şeye dönüştürüldüğü bir ara bölge. Bernstein, Batı edebiyatındaki alçak kahraman tipinin saflığını kaybettiği, gecikmişliğini fark ettiği ölçüde yaratıcı bir ses kazandığına dikkat çekmişti. Alçağı ikili varoluşa iten bir açmazdan söz ediyordu: O artık inandırıcı olabilmek için, gerçekten kendinin olan bir rolü taklit etmek, onu şarlatan konumuna iten durumun gerçekten şarlatanı olmak zorundadır. Saturnalia diyaloglarının gerçek birer diyaloğa dönüşmesinin nedenini de burada arıyordu Bernstein. Çünkü Prometheus'vari bir başkaldırının ihtişamından yoksun olduğu için, şeytani olan ile kölece olanın kesiştiği imkânsız alanda yer aldığı için, romantik bir canavarın imkânsızlığını temsil ettiği için, bilinci uzlaşmaz arzu ve yasakların yankılandığı bir yer olduğu için, orada hem canavarın hem başarılı vatandaşın hem de çaresizce aç parazitin sesleri birbirine karışıyordu. Kendini hep yeniden üreten hınç kesin bir eylemle giderilemediğinden, alçak kahraman bir yandan kendiyle bitmek bilmez konuşmasının yol açtığı sonsuz bir laf ebeliğine, bir yandan da bundan duyulan koyu bir yorgunluğa sürükleniyordu. Tuhaf bir biçimde, klişelerin dağılıp daha yaratıcı bir sesin duyulmaya başladığı yer de burasıydı.[16]

Son bir kez Tanpınar'a dönersek: Evet, *Huzur*'da inanılır bir kötü çocuk yaratmayı başaramamıştı Tanpınar. Ama, kendinden sonra gelen ya-

zarların adım adım uzaklaşacakları yüksek zemini, onlara bu alçalma imkânını veren yücelik düzlemini, nihayet laf ebeliğinin de bayağılığın da habasetin de içine sızacağı emsalsiz dili yaratan da en çok o olmuştu. Nitekim Türk romanında, yukarıda tarif ettiğimize benzer bir alçalmışlığın 70'lerde sesini duyurması gecikmedi. "Adilik de artmalı, insan gittikçe bayağılaşmalı" diyen Turgut Özben'in sesi geliyor hemen aklıma, "burnumun dibindeki kötülüğünüzü yok etmek için, uzak kötülükler düşüneceğim" diyen Hikmet Benol'unki. Turgut ile Olric, Hikmet ile Hüsamettin Albayım arasındaki bitmek bilmez diyalog; Oğuz Atay'ın laf ebeliğiyle yorgunluk ("yoruldum albayım, yoruldum, yoruldum, yoruldum") arasında gidip gelen sesi. Nerede ulusal gecikmişlik biter, nerede edebi gecikmişlik başlar; bu çok da önemli değildir artık. Ama geç kalındığı ortadadır; bazı sözler zamanında söylenmemiştir, bazı kelimeler fazlasıyla gecikmiştir, bazı kahramanlarınsa çoktan modası geçmiştir: "Çünkü ben geçmiş, modası geçmiş biriyim," der Turgut, "burada kendimi temsilen bulunuyorum." Atay'ın bütün kahramanları gibi o da ancak, kendini rezil ederek başkalarını rezil edebilecektir.

Oğuz Atay'ın kahramanlarını da alçaltan, en derin acılarını ifade ederken bile melodrama, bayağılığa, klişeye mahkûm olduklarını bilmeleriydi. Sahne ışıkları devreye girdiği anda her zaman çoktan gecikilmiş olduğunu (Turgut: "Herkes birikmiş bizi seyrediyor. Dağılın! Kukla oynatmıyoruz burada. Acı çekiyoruz."), her edebi tavır gibi edebi kötülüğün de her zaman bir dolayım içerdiğini (Hikmet: "Fakat bunlar yazı, Sevgili Bilge, kötülüğüm, kelimelerin arasında kayboluyor."), nihayet bütün isyankârlıklarına rağmen kendilerinin de bu düzenin parçası olduklarını (Hikmet: "Eski düzene isyan ediyorum ve eski düzenin değişmesine karşıyım. Ha-ha.") sezmiş olmalarıydı. Atay'daki "şövalye romanları okuya okuya kendini şövalye sanan Donkişotluk yazgısı"nın hemen yanına Vüs'at. O. Bener'in "sahtegilik" duygusunu, Bay Muannit Sahtegi'nin "bir kurtuluşsuzluk gevezeliği" dediği şeyi, *Buzul Çağının Virüsü*'ndeki "yanlış adam"lığı da ("Ah ben ne yanlış adamım, atılacak safrayım") yazmalıyız bence. Bay Sahtegi'nin Ühü, Ühü, Ühü'leri gibi Hikmet Benol'un Ha-Ha'ları da giderilemez bir sahtelik duygusuyla birlikte, soytarı-uşak-rezil adam tipinin devralınmış hafızasını da bize ulaştırır. Yoksa Atay neden durmadan şövalye romanlarından, yeraltında yaşayanlardan, ecinni tayfasından, yaralı Donkişotlardan, karanlıklar prenslerinden söz etsin? Ya da Vüs'at Bener neden "ben, Richard Strauss müziğinde, El Greco yüzlü şövalye Donkişot'tum"

gibi bir cümle kursun? Bence Tanpınar'ın sefil Suad'ıyla bu "yanlış adam"lar arasındaki fark, ikincilerin yalnızca gecikmişliği kabul etmeleri değil; kendi yazgılarıyla birlikte, içine doğdukları edebiyatın, yalnızca gecikmiş bir edebiyatın değil, zaten her zaman çoktan gecikmiş olan edebiyatın yazgısını da edebi malzemeye dönüştürmüş olmalarıydı. Onları bu "muannit sahtegiliğin", bu iflah olmaz yapaylığın içinde inandırıcı kılan da buydu.

Açmazın ancak bir ironik olgunlukla aşılabileceğini söylemek istemiyorum. Sadece, yollardan biri buydu. Başka yollardan gidenler de oldu. Türk romanının bence en alçalmış kahramanlarından biri, *Anayurt Oteli* 'nin herkesin alay konusu olan, şeytani bir kudrete hiçbir zaman sahip olamamış, mahallede, genelevde, orduda aşağılanan, ufak tefek, çelimsiz, "kız kılıklı" kahramanı Zebercet'ti. Bana öyle gelmişti ki Tanpınar'ın öğrencisi Yusuf Atılgan, Suad gibi Beethoven konçertosu eşliğinde değil, bu kez 10 Kasım töreni sırasında öten korna ve fabrika düdüğü sesleri arasında intihar eden kahramanıyla, onun tek bir cümleye sığdırılmış ani cinayetiyle ("birden abanıp iki eliyle boynunu sıktı"), bütün o "manasız benzetmeler"den arındırılmış kısacık bir cümlede anlatılan intiharıyla ("ipi boynuna geçirdi; düzeltti"), sanki Suad'ın fazlasıyla manidar "çeviri" intiharına bir yanıt vermeyi denemişti. Hep "olmayan"lardan değil, "olan"lardan da söz edelim: Oğuz Atay'daki önüne geçilemez irtifa kaybını, Vüsat O. Bener'deki bayağı, habis ve sahte malzemeyi, Bilge Karasu'daki yabanıl ve yırtıcı içeriği, Leyla Erbil'deki sertlik ve karanlığı, Yusuf Atılgan'ın basit cümlelerinde birden beliren kiri (yalnızca meniyi değil kulak ve ayak kirini de) görünmez kılan, edebiyata ısrarla bir şeytani ideal, emsalsiz bir romantik canavar imgesi açısından bakmamız olamaz mı?

## IV

Bundan üç dört yıl önce bir çocuk parkında, çocukların şu tuhaf sloganı attığını duymuştum: "Yaşasın kötülük". Gerçi o sırada yaptıkları şeyle çok da bağlantısız değildi söyledikleri. On üç on dört yaşlarındaydılar ve kendilerinden çok daha küçük çocuklar için yapılmış parkta terör estiriyor, oyuncakları kırıyor, acayip de eğleniyorlardı. Kendilerini, ehlileştirilememiş isteklerine tümüyle kaptırmış gibiydiler. Ama durumda bir tuhaflık da yok değildi. O sırada kötücül dürtülerinin etkisinde de olsalar, "Yaşasın kötü-

lük" gibi bir slogan çocukların dilinde fazla simgesel, fazla ecnebi, fazla çeviri kaçıyordu. Sonradan sloganın, özel radyolardan birinde bir sunucu tarafından kullanıldığını öğrendim. Öylesine bir cümleydi işte; fazla bir yükü olmayan, yakaya takılabilecek binbir tür rozetten kötülükçü olanı. Anababalarının ve öğretmenlerinin ısrarla dayattığı yavan iyilikten sıkılan çocuklar belli ki hemen hoşlanmışlardı bu cümleden.

Sonradan, kötülüğe olan bu ilginin o kadar da çocuksu olmadığını, üstelik insanda her zaman bir çeviri duygusu da bırakmadığını, dahası bütün bu yoğunlaşmanın bugün bu ülkede belirtisel bir değeri olduğunu düşündüm. Özellikle de karikatürde, ne kadar çok tipin kötülük fikrinden hareketle yaratılmış olduğunu fark ettim. Karikatürün bazılarını sevdiğim, bazılarını ise sevemediğim kötü çocuklarını düşündüm: "Zalim Şevki"yi, "Canavar Koyun Orhan"ı, "Kötü Kız"ı, sonra "Hain Evlat Ökkeş"i, "Beter Hamdi"yi, "Kötü Kedi Şerafettin"i. Bunların tek bir çizgi oluşturduğunu söyleyecek değilim. Hepsi çok farklı: Bazıları yücelik estetiğinin ihmal ettiği çirkin, sakil, kirli içeriğin sevimli de olabileceğini gösterdi bize. Bazıları toplumun vurduğu "kötü" damgasını sahiplenirken, aslında "iyi" olanın nasıl bir ideolojik kurgu olduğunu görmemizi sağladı. Bazıları kötülüğün dilini bir zafer edasıyla kullanıp toplumun korunaklı, kayıtsız yüzeyinde bir gedik açmayı denedi. Bazıları dışlanmışlığın kötücül enerjisine güvenip bu dışlanmışlıktan yalnızca bir azap değil, bir kahkaha da çıkabileceğini gösterdi. Bazıları "iyi aile çocukları"na tepki; bazıları ise düpedüz hıncı sevimlileştiriyor. Bazen iktidara karşı duyulan bir hınç bu; ama çoğu zaman imkânlar dünyasına, iyi eğitim görmüşlere, son zamanlardaysa bütün bu imkânların timsaliymiş gibi algılanan şehirli kadına karşı duyulan bir hınç. Çizginin bütün kırılmışlığına rağmen birden doğallaşan, kötülük ihtiyacımıza aniden cevap veren koyu, giderilmez bir hınç.

Şunu da unutmamak lazım: *Kara Melek*'ten *Yılan Hikâyesi*'ne, *Deli Yürek*'ten *Aynalı Tahir*'e kadar hemen hemen bütün televizyon dizilerinde artık son derece zengin bir kötüler repertuarı var: Şeytani, hain, yılansı tipler; ahlaki bir düşüş sonucu kötülüğe yuvarlanmış karanlık ruhlar; "kötülerin de yaşamaya hakkı vardır," diye bağırıp delici kahkahalar atan, psikolojik derinliği olsun istenmiş hainler; çok eskiden yaşanmış bir acı yüzünden kötülüğe kilitlenmiş, hınç dolu adamlar; bir çıkar uğruna ya da zevk aldıkları için ya da sırf pisliğine kötülük yapanlar; dişi örümcekler, mağrur Doğulu kötüler, marazi caniler... Bir beş yıl öncesinin kabak tadı veren iyicil aile dizilerinden sonra bütün bu filmler, toplumun ilgisinin en azından şimdi-

lik karanlık ve kötü olana kaydığını gösteriyor. Türkiye uzunca süre kahramanlarını çileli, acılı, mağdur ama masum tiplerden seçtikten, uzun yıllar kendini boynubüküklük ve bağrıyanıklıkla tanımladıktan sonra, baştan aşağıya tercüme kokan Amerikan dizilerinin diliyle de olsa sonunda kendi kötü çocuğunu yaratmaya soyunmuş görünüyor.

Edebiyatın kötü çocuğunu inandırıcı kılan şey, bir edebi-felsefi geleneğin içinde hapsolmuş olduğunu fark etmesidir, diyorduk yukarıda. Ama bugün romanın, şiirin ya da karikatürün kötü çocuklarının önünde; bastırılmış cinselliğin, dışlanmışlığın, lanetlenmişliğin ya da can sıkıntısının timsali olacak kötü kahramanın önünde; yalnızca onu bir klişe olmaya zorlayan bir edebi-felsefi gelenek değil, yalnızca lanetlenmişliğin kutsandığı bir kötülük altkültürü de değil, insanlardaki karanlık yanı alabildiğine kışkırtan, kötülüğü olduğu kadar tekinsiz olanı, dehşeti ve iğrençliği de yağmalayan sınırsız bir kitle kültürü, koskoca bir medya da var. Dahası bugünün kötü çocuğu artık yüce bir İyi'nin içine değil, kötülüğün daha önce hiç olmadığı kadar kurumsallaştığı, sıradanlaştığı, bayağılaştığı bir dünyaya doğmuş. Devletin inandırıcı bir ideolojiyle değil, çoğu zaman düpedüz haydutlukla iş gördüğü, kötülüğün işkencecilik, uyuşturucu kaçakçılığı, kiralık katillik biçiminde meslekleştiği, böylesine sıradanlaştığı bir dünyada, şu bizim kötü çocuk sıradışı bir kötülüğün dilini zafer edasıyla nasıl kullanacak? Dışlanmışlığın kötücül enerjisinin "ele geçirilemez" olduğuna nasıl inanacak?[17]

Bence bugünün kötü çocuğunun esas meselesi bu; bu kez buraya hapsolmuşluktan nasıl kurtulacak? Bugünün Raskolnikov'ları yalnızca yabancı bir romanın silik kopyaları olacakları için değil, bir üçüncü sayfa haberinin, daha da kötüsü bir birinci sayfa haberinin silik kopyaları olacakları için de fazlasıyla gecikmiş durumdalar bence. Bakalım bu yeni açmazı roman, şiir ya da karikatür nasıl aşacak?

—

NOTLAR:

1. Fethi Naci ve Mehmet Kaplan, Suad'ın Dostoyevski'den gelme bir karakter olduğu görüşünde birleşir. Fethi Naci, "Huzur", *Yüzyılın Yüz Romanı*, Adam Yayınları, 1999, s. 249; Mehmet Kaplan, "Bir Şairin Romanı: Huzur", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 31 Aralık 1962, s. 37-38. Suad'ın intiharıyla Stavrogin'inki arasındaki benzerliğe dikkat çeken, Suad'ınkini bir "çeviri intihar" olarak niteleyen de Fethi Naci'dir. "Çeviri intihar" fikrine sonradan Berna Moran da katılacak, Suad'ın intiharıyla Aldous Huxley'nin *Ses Sese Karşı*'sının kahramanı

Spandrel'in intiharı arasındaki benzerliğe dikkat çekecektir: Spandrel de Beethoven'in La Minör Dörtlüsü eşliğinde kendini asmıştır. Yalnız Moran, bu benzeyişin bir rastlantı olmadığına, Tanpınar'ın bu çok sevdiği yazardan romanda söz ettiğine de değinir. Berna Moran, "Bir Huzursuzluğun Romanı", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 1. cilt, İletişim Yayınları, 2. bas. 1987.

2. Belli ki Tanpınar Dostoyevski'den etkilenmiş, ama *Huzur*'u yazdığı tarihlerde artık ondan sıkılmıştır. "Hayat Karşısında Romancı" (1943) adlı makalesinde, Dostoyevski'nin büyüklüğünden söz etse de şöyle der: "Beylik Rus romanından ve hikâyesinden bıktım. Arkasında bir insan yerine, kurulmuş bir saatin, takırtısı sinirleri bozan bir zembereğin işlediği her şeyden bıktığım gibi... O yeraltı itiraflarından, o cinlerin çarptığı insanlardan, o enfüsiliği korkunç bir cehennem kuyusu gibi açılan büyük muzdarip benliklerden, iradesizliklerden, o sefalet ve ızdırap sarhoşluklarından, onulmaz biçareliklerden artık rahatça sarhoş olamıyorum. O deliler bana letafetsiz görünüyor, yeislerinin makineleşmiş tarafını derhal buluyorum..." *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 3. bas. 1992, s. 54.

3. Orhan Koçak Edebiyat-ı Cedide üzerinde oluşan önyargı tabakasının nedenlerini sorguladığı "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme" adlı yazısında bu edebiyatçıları, özellikle de Halit Ziya'yı estetizmle, köksüzlükle, "bize uzaklık"la, yani dıştan gelen telkinlere, yabancı ve eğreti ideallere kapılmakla suçlayanlar arasında Tanpınar'ın da bulunduğuna işaret eder. Halit Ziya'yı bir tür "Bovarizm"le, yani içten, doğal ve kendiliğinden değil, devralınmış ya da taklit edilmiş arzuları dile getirmekle eleştiriyordur Tanpınar: *Toplum ve Bilim*, 70, Güz 1996, s. 94-150.

4. Fethi Naci'ye göre bu cümle, Tanpınar'ın bu "dilsel" zaafının farkında olduğunu gösterir, *a.g.e.* s. 252; Berna Moran'a göre ise bu abartılı üslubu Mümtaz'ın tutumunu, yaşantısını ve estetizmini daha iyi anlatabilmek, dolayısıyla da eleştirilebilir kılmak için oraya koymuştur Tanpınar, *a.g.e.* s. 273.

5. Şerif Mardin, "'Aydınlar' Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi", *Toplum ve Bilim*, sayı: 24, 1984, s. 9-16. Türk edebiyatının kötülükten nasibini almadığı, trajediden yoksun olduğu, fantastik açıdan yüzeysel olduğu, bu yüzden güdük kaldığıyla ilgili bu tez epey kabul görmüş, başka yazılarda yankısını bulmuş gibidir. Bu görüşü yakınlarda dile getiren bir yazı için bkz. Hasan Bülent Kahraman, "Siyasal Romanın Ölümü", *Radikal*, 19 Ağustos 2000, s. 23. Kahraman bu yazıda, Batı'nın kendi roman damarlarını işletmesine karşın Türkiye'de siyasal romanın ve genel olarak romanın kısırlaşmasını aynı kültürel eksikliğe bağlar; Türk edebiyatında trajedinin yokluğundan, fantastik olanın zayıflığından, metafizik eksikliğinden, kötülük, şiddet ve yenilgi korkusundan yakınır. 1970'lerin romancılarıyla; Sevgi Soysal'ın, Pınar Kür'ün, Füruzan'ın romanlarıyla ilgili söyledikleri şunlar: "Siyaset, bu romanlarda yeni bir tipi gündeme getiriyordu: Kendi trajiği karşısında tavır almak ve onunla yüzleşmek zorunda olan birey. Ne var ki, kültür yaşamını oluşturan zihinsel yaklaşımın asla bir tragedya geleneğine dayanmaması, daima ahlakçı olması, daima 'iyi'den ve 'doğru'dan yana tavır alması, 'kötülük'ten ve şiddetten kaçınması, 'yenilgi'den korkması ve ona uzak durması bu romanların da belli bir çizgiyi aşamaması demekti."

6. Bunun tipik örneklerinden biri Giovanni Scognamillo ve Arif Arslan'ın birlikte yayımladıkları *Doğu ve Batı Kaynaklarına Göre Şeytan*. Karizma Yayınları, 1999.

7. Michael André Bernstein, *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero*, Princeton University Press, 1992. Bernstein'ın Diderot'nun *Rameau'nun Yeğeni* adlı diyaloglarındaki sefil yeğen tipinden ve Dostoyevski'nin kahramanlarından yola çıkarak geliştirdiği *abject hero* kavramını, yüce değer ve yüksek ideallerden bir uzaklaşmayı, bir alçalmayı, insanın kendi "aşağı"sına doğru çekilmesini içerdiği için, "aşağılık" ya da "alçak kahraman" olarak Türkçeleştirdim. Bernstein'ın *abject* kavramı, Julia Kristeva'nın *Pouvoirs de l'horreur*'de psikanalizden ve Mary Douglas gibi antropologların ilkel topluluklar ve Hindistan'la ilgili çalışmalarından hareketle geliştirdiği, Louis-Ferdinand Céline'in yapıtları üzerinden örneklediği *abject* kavramından farklıdır. Kristeva'nın *abject*'i aynı anda hem psikolojik hem kültürel hem edebi hem

dini hem de antropolojik göndermeleri olan, bu yüzden de bence fazlasıyla genel bir kavram. Bernstein'ınki ise edebiyatta belli bir aşamada ortaya çıkmış belli bir tipi, bu tipin düşkünleşmesini, alçalmasını; aşağılık, sefil ve rezil birine dönüşmesini anlatan daha tikel bir kavram. Yine de *abject* sözcüğünün Latincede "atmak" anlamına gelen *abjicere*'den geldiğini ve Kristeva'nın kavrama yüklediği anlamları (*abject*'in "iç" ile "dış" arasındaki sınırın çökmesiyle, bunun vücuttan atılan sıvılarla ilgili olduğunu) hesaba katarak pekâlâ "pislik kahraman" ya da düpedüz "bok herif" gibi kavramları da aklımızın bir köşesinde tutmakta yarar var. Kristeva'nın kitabının İngilizce çevirisi: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, 1982.

8. Diderot'nun kitabı Türkçeye de çevrildi: *Rameau'nun Yeğeni,* çeviren Adnan Cemgil, Engin Yayıncılık, 1991.

9. Bernstein, *a.g.e.*, s. 118.

10. İki yüzyıl sonra yeniden Rameau'nun ülkesine, Paris'e döndüğümüzde şu "şahane dışkı" yeniden karşımıza çıkar: Bu kez şiiri "boku kullanma ve onu size yedirme sanatı" olarak tanımlayan Jean Genet'dir: "Şiir aşağılık olarak nam salmış maddeleri soylu olarak kabul edilen maddelere dönüştürmekten, bunu da dil aracılığıyla yapmaktan ibaretti..." Yüce İyi Fransa'dan Yüce Kötü'yü çıkartarak intikam almaya, iyi vatandaşların zihnine bulaşan yabanıl bir nesne yaratmaya, lanetlenmişliğini bir duruşa, kendini de bir nefret nesnesine dönüştürmeye çalışmıştır Genet. Ama onu burada konuştuğumuz anlamda "aşağılık" kılan, belki de boktanlık ya da lanetlenmişlik savunusuyla kahramanlaşmasından, galiplerin bedbahtlığından zevk aldığını ya da kitaplarından yüklü telif hakları alarak eski mesleğini, hırsızlığı sürdürdüğünü söylemesinden çok, bütün bunları hınç-gurur karışımı duygularla söylediğini kabul etmekte bir mahsur görmemesi ("umrumda değil"), kötülük kararının "naif, romantik, hatta aptalca" olduğunu söylemekten geri durmaması, daha önemlisi kötülük savunusunun daima "ele geçirilebilir" bir şey olduğunu hissetmiş olmasıydı ("Kötülüğü o şekilde yaşayacaksınız ki İyiliği simgeleyen toplumsal güçler sizi ele geçiremesin"). Bütün bunlara bir sanatçının hiçbir zaman tam olarak "yıkıcı" olamayacağı sezgisini de eklemek gerekir: "Ahenkli bir cümle kurma kaygısı bile bir ahlakı, yani yazarla muhtemel okur arasındaki bir ilişkiyi gerektirir. Okunmak için yazıyorum. Laf olsun diye yazılmaz." Jean Genet, "Piçlik, İhanet, Toplumun Reddi ve Yazı", *Açık Düşman*, Metis Yayınları, 1994, s. 13-34.

11. Edebiyatın yasatanımaz, sıradışı kötü çocuğuna yöneltilebilecek (ya da onun kendisine yöneltebileceği) belki de en berbat suçlamadır bayağılık. Çünkü bayağılık herkes gibi olmak, klişeden ibaret kalmak ve yasaya itaat etmek demektir. Hannah Arendt'in, milyonlarca Yahudinin öldürülmesinde aktif rol oynayan Nazi subayı Adolf Eichmann üzerine yazdığı kitabın altbaşlığıydı "Kötülüğün Bayağılığı". 1960'ta Kudüs'te yargılanmış, iki yıl süren davanın ardından ölüme mahkûm edilerek asılmıştı Eichmann. Arendt'in "bayağılık" ya da "banallik" sözcüğüyle kastettiği şuydu: Yargısı sırada herkes Eichmann'ı şeytani bir canavar, bir cani olarak düşünmek istemişti. Ne var ki edebiyatta rastladığımız kötü kahramanlara pek benzemiyordu Eichmann; ne bir Iago'ydu ne bir Macbeth ne de bir III. Richard. Ne kötülere özgü bir kibri, ne alaycı bir itaatsizliği, ne de meydan okuyan, şeytani bir derinliği vardı. (Örneğin, bundan on yıl sonra Los Angeles'ta yargılandığı sırada, toplum karşıtı beyanatlarıyla bir medya kahramanına dönüşen, olumsuz bir ibret hikâyesinin kahramanı olarak efsaneleşen, bu yüzden de çatışma, suçluluk duygusu ve azaptan yoksun, yani "başarmış" Amerikalı bir Raskolnikov olan Charles Mason gibi değildi.) Tersine, fazlasıyla normal, ortalama, hatta basmakalıptı; sıradan bir devlet memuruydu. Dünyanın en sıradışı cinayetlerinden sorumlu bu adam, bunları olabilecek en sıradan güdülerle, iyi bir vatandaş olma isteği, terfi etme gayreti, görev duygusu ve nezih toplum inancıyla işlemişti. Eichmann'da kötülük bir ihlal, bir yasatanımazlık ya da bir kuraldışılık değil, tersine daha baştan yasaya boyun eğmekti. Herkesi şaşırtan da buydu: Şeytani bir zekâyla falan değil, inanılmaz bir bayağılıkla konuşuyordu Eichmann; idam edilmeden önceki son sözleri bile, yasaya uymanın verdiği kıvancı

yansıtan klişelerle doluydu. Arendt'e göre, Kudüs'teki davanın öğrettiği de buydu: Eichmann tüm dünyaya kötülüğün ürkütücü, akıl almaz, dile getirilmesi zor bayağılığını göstermişti ve kriminal ilkelere göre örgütlenmiş bir toplumda bu bayağılık dünyaya, insanın doğasında var olan tüm kötücül güdülerin toplamından daha büyük bir felaket getirmişti. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (Eichmann Kudüs'te: Kötülüğün Bayağılığı Üzerine Rapor), Penguin Books, 1963, yeni basımı 1992.

12. Orhan Koçak, yukarıda sözünü ettiğim yazısında, Fransız roman kuramcısı René Girard'ın dolayımlanmış arzu kuramının *Mai ve Siyah*'a uygulandığında sorun çıkaran bir yanının olduğundan söz eder. Sorun, Girard'ın kuramının kültürel farklılığa yer vermemesidir: "Lukacs gibi o da kendinin farkında olmayan bir Avrupa-merkezci zihniyetin içinden yazmaktadır; Dostoyevski'deki Batıcılık-Slavofilizm çatışmasının üzerinde durmamıştır; örneğin. Modelle mürit arasındaki birincillik-ikincillik ilişkisinin kültürel, ulusal, hatta etnik bir belirlenim taşıyabileceğini hiç düşünmemiş gibidir." s. 121.

Orhan Pamuk da "Aşağılanmanın Zevkleri" adlı yazısında, *Yeraltında Notlar*'a asıl enerjisini veren şeyin "Avrupalı olamamak kıskançlığı, öfkesi ve gururu" olduğunu söylerken, benzer bir açmazdan söz eder: Dostoyevski'nin kendisi de Batı eğitimi almıştır, varlığını Batılılaşmaya borçlu olduğunun farkındadır, her şeyden önce bir Batı sanatını kullanıyordur; ama diğer yandan Batıcılıktan bir başarı, bir haklılık ya da basit bir sevinç çıkarmış olanlara da öfke duyar. Bu açıdan Dostoyevski'nin "Avrupa düşüncesine yatkınlığıyla ona duyduğu öfke, Avrupalı olmak ile Avrupa'ya karşı çıkmak arasında hissettiği kahredici gerginliğin" ürünüdür *Yeraltından Notlar.* Kuşkusuz Dostoyevski'de bu yorumu (başka yorumları da) aşan bir yan daima var. Ama Orhan Pamuk'un söyledikleri, Dostoyevski yorumlarında genellikle ihmal edilmiş bir yanı vurguladığı için önemli ve doğru bence. Ama doğrunun içindeki ikinci doğru, Pamuk'un Dostoyevski yorumunun kendisinin de, yorumun konusunu oluşturan açmazın ürünü olduğu: Türkiye'nin en Batılı yazarlarından biridir Orhan Pamuk, Batı eğitimi almıştır, varlığını Batılılaşmaya borçludur, nihayet bir Batı sanatını kullanıyordur, ama ne yaparsa yapsın Batı'da bir Türk olmaktan kurtulamıyordur. "Aşağılanmanın Zevkleri" Dostoyevski'nin gerginliğini açıklama çabası kadar, Pamuk'un kendi "kahredici gerginliği"ni dile getirmesi bakımından da önemli bence. "Aşağılanmanın Zevkleri", *Radikal İki*, 9 Temmuz 2000.

13. Orhan Koçak, *a.g.e*, s. 147.

14. Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Metis Yayınları, 1998, s. 102, 121-25, 229.

15. Türkiye'de kültür eleştirisindeki yaygın tavrın daima bir yokluk tespitine dayanması da bence aynı açmazın sonucu. Uzun bir "olmayanlar" listesi: "Türkiye'de trajedi yok", "Türkiye'de roman yok", "Türkiye'de düşünce hayatı yok", "Türkiye'de eleştiri yok"... Batılı aydınlar ısrarla bir anlam fazlasıyla, aşırı mevcudiyetle, bir artıkla uğraşırken, bizim ısrarla bir eksikten, bir yokluktan yakınıyor olmamız, bu yokluk tespitine adeta hapsolmuş olmamız da aynı kapılmanın ürünü değil mi?

16. Bernstein, *a.g.e.*, s. 112.

17. Martin Jay "Tekinsiz 90'lar" adlı yazısında benzer bir açmaza işaret eder. 90'larda Batı Avrupa ve Amerika'da (yalnızca popüler kültürde değil, kuramsal düşüncede de) tekinsiz olana doğru bir kayma yaşanmıştır. Geçmişte olduğu varsayılan bir ideal yurdu yeniden kurmaya çalışan totaliter düşüncelere karşı çıkmak için, yersiz yurtsuzluk ve göçebelik gibi akraba kavramlarla birlikte asli bir metafora dönüştürülmüştür tekinsizlik. Oysa bu metaforik düşüncede bir ironi gizlidir: Hayali ev arayışlarına karşı panzehir olarak tekinsize başvurulmuş, tekinsizin narsistik idealleri çözen yıkıcı içeriği vurgulanmıştır, ama bütün bunlar tam da fiili evsizliğin tüm dünyada daha önce hiç olmadığı kadar arttığı, dünya nüfusunun önemli bir kesiminin göçe zorlandığı, evsiz kaldığı bir dönemde yapılmaktadır. "The Uncanny Nineties", *Cultural Semantics*, University of Massachusetts Press, 1998, s. 157-165.

# YIRTILAN PLAZMA

küçük İskender'in Akışkanları, Bakhtin'in Karnavalları

Özgür Taburoğlu

> "Bu Ramayana maymunlarının öyküsüdür, kendilerine bir varoluş nedeni vermek için, sürekli patlayıcı bir beden üstünde insan anatomisini yeniden yaratan, aptal organlar resmeden."
>
> Artaud

küçük İskender'in, "bilinçsizce hatta pervasızca kaleme alınan farklı bir bildirinin parçası"[1] (s. 23) olmasını sağlayan, tasarımlarına güç veren farklı beden şemaları çizmesi ve dolaysız bir zillettir.[2] Atılmış, terk edilmiş, hazmedilemez olanı yazdıklarıyla yeniden dönüşüme sokar. Yazdıklarında, dışarısıyla içerisi ayrımsızca yan yana gelir. İçerinin zilleti, gözeneklerinden sızarak dışarısıyla buluşur, bir akışkana dönüşür: "pencere pervazlarından içeriye garip bir plazma sızmaya başladı. bir tür kan bu. sanırım dışarısı kanıyor" (s. 23). Şeylerin düzeni, farklı yoğunluktaki akışkanların karışmasıyla kurulur. Yazdıklarında, akışkanların geçici şekiller alarak oynaşması, iç içe geçerek yeni karışımlar, pıhtılar yaratması göze çarpar. Bu uzayda şekil bulmuş olana yer yok gibidir. Bu dünya iltihaplı, tümörlü, yapışkan, cüzzamlı, ara vermeden bir şeyler salgılayan bedenlerle donatılır. küçük İskender'in izini sürdüğü, "hep yaralı. hep bir tarafları kanayan" ve bu kan kaybıyla biçim bulamadan çözülen şeylerin yapışık biraradalığıdır. Bozunmanın, biçimsizleşmenin ardına takılırken, gözenekleri kollar; içerisiyle dışarısının birleşerek şekilsizleşeceği eşsiz anı yakalamak ister. Atıklarla ve atılmış olanların en dehşetlisi cesetlerle dolu bir enkaz yerinde kalemine ilişebilecek imgeyi arar: "bir zemheri kurdu gibi kendi uygarlığımın talan edilmiş örenlerinde dolaşırım" (s. 31).

küçük İskender'in ilgisi, varolanların birbirine ölçüsüzce karışmasına engel olan, eşyaların uyum içinde durmalarının güvencesi sınırlar üzerinde yoğunlaşır. Şeylerin arasına çekilen bu konturlar, onun için geçici bağdaşma anlarıdır. küçük İskender'e göre, şeylerin başlangıç ve bitiş yerleri işaretlenemez. Şeyler birbirine bitişerek anonim bir akışkanın içerisinde bi-

çimsizleşir, dış hatlarını kaybeder. küçük İskender maddenin bu nedensiz akış içerisinde kaybolmadan önceki son tanığı olmak ister. Şekil bulmuş her şey bir ayrımsızlık içinde etrafa dağılarak, "liyakatsizlik" evresine taşınmak istenir. Geçişimleri, maddenin ara konumlarını gözetler. Onun dünyasında geçişime olanak veren ince zarlar vardır; kolayca aşılacak, sonlu biçimlerin kımıltılarına dayanamayacak ölçüde dayanıksız ara kesitlerdir bunlar. Şeylerin birbirine katışmasına engel olan ince çizikler (kılcallar, mukoza, kalbin myokardı, kızlık zarı, doğum zarı, plazma...), varolanların etrafına belli belirsiz bir sınır çeker. küçük İskender bu geçici pıhtının içinden bir resim çekip çıkarır. Onun şiirleri bir iltihabı, apseyi açma çabası gibi durur. Yazdıkları, bir "tümörü temizleyecek olan poetik tavır"dır (s. 92). Zilletli olanın bu dayanıksız biraradalığından çıkartılan anlık resimler, küçük İskender'in yazdıklarının kurucu parçalarıdır. Ancak, ince ara kesitlerin sağladığı bu geçici uzlaşım, maddenin şizofren hali (*hyle*) değildir. Şizofreni, küçük İskender için "tensizlik"le eşanlamlıdır (s. 251). İnce zar şeklinde de olsa ten, anlamı saklı tutar. Ten aradan çekildiğinde, "delirişin yapışkanlığı" görünür olur. küçük İskender'in yazdıkları, bu haliyle anlaşılabilir olanın sınırlarına yerleşir ve bir bozulmanın, çözülüşün kanıtları olur. "ben bir çürüyüşün kahramanıyım" (s. 52).

küçük İskender, varolanlar için üç farklı düzey tanımlamaktadır: "reel", "sürreel" ve "irreel" (s. 219). Dil içinde yaratılan ve zillet yoluyla taşınıp gelen maddenin geçiş haline "irreel" konum denilebilir. Bu ayrım, Kristeva'nın zillet'i (*abject*), nesne (*object*) ve özne (*subject*) arasında bir geçişim aralığına yerleştirmesiyle benzerlik taşır. İrreel olanın akışkan düzeyinde, yeryüzünün kurucu gücü olan vahşeti açığa çıkaran sonsuz bir ayrışma vardır. Reel ve sürreel düzeyde, şeylerin nedensizce akışına bir geometri yakıştırılır; gerçek olanla eşleşebilecek bir resim, dile oturan bir temsil arayışı vardır. İrreel düzey "absürd", grotesk bir dekordur. Bu dekora katılan küçük İskender'in yarattığı zillet etkisi, yalnızca yüz kızartıcı şeyler üzerine yazmasıyla ortaya çıkmaz, o aynı zamanda hoş görülemeyecek bir dilyetisine de sahiptir.[3] Büyük bir maharetle sözcükleri eğip bükmesi ondaki zillet etkisini yoğunlaştırır. "oturmuş, sevgili sözcük'lerimi okşuyorum. ne çok şey borçluyum onlara. onlardır beni yaratıcı kılan ve çoğu kez ölümden döndüren" (s. 116). Şeylerin sözcüklerden fazla oluşuna içerleyen sözcük oyuncusu, dilyetisiyle dünyasını genleştirmeye, durdukça köhneyen dünyasına yeni ve geçici açılımlar sağlamaya çalışır. Dünya, dilyetisiyle birlikte sürekli yeniden anlaşılabilecek bir belirsizlik gibi görünür. küçük İs-

kender, durmaksızın, şeyler arasındaki zorunlu boşluklara denk düşebilecek sözcük dizilişleri bulmaya uğraşır. Bunu da ya sözlüğü şişirerek (*metaforik düzey*), ya da elindeki sözlüğe eklemelerle (*metonimik düzey*) yapar. Bu sayede, sözcüklerle şeyler arasındaki eşleşmeler sürekli yenilenir, güncellenir.

Dilbilgisini zorlayan cinaslı söyleyişin metonimik düzeyi, sözlük içinde belirlenmiş yörüngelerden taşan uygunsuz karışımlar yaratır. Yerinde sözcük dizileri dilyetisinin açığa çıkarttığı enerjiyle kırılırken, farklı sözlükler arasında bir iletişim alanı açılır.[4] Sözcük dizileri bozundukça metonimik bir çoğalma başlar. Dil, tüm evren üzerinde kapsayıcı bir örtü olacak şekilde farklılaşmaya, kodlanmamış anlamları işaret edebilmek için yayılmaya başlar. "zaman içinde ne çok yer değiştirdik! ne çok atlas eskittik" (s. 225). Cinaslı söyleyiş, çoklu gösterme rejimleri yaratarak, dili bir akıntıya dönüştürür. Dilyetisi, yerinden çıkardığı anlamları dil içi bir oynaşma alanına çağırır. Dilyetisiyle davranan, farkların, izlerin, vahşetin, yoğunlukların kurduğu dilin derinliksiz yüzeyine, sınırsız içkinliğine çekilir. Bu düzeydeki, "birçok sesin ayırt edilemeyecek biçimde iç içe geçtiği sahipsiz, gayri şahsi bir mırıltı"[5] dile gelmek üzere serbest bırakılır. Dilyetisi sahibi ya da sözcük oyuncusu, dili anlamı işaret etmeden önceki ayrımsızlığına doğru çekmeye, yeni deneyim alanları, "poetik olanaklar" açmaya çalışır. Samuel Beckett *Murphy*'de "başlangıçta cinas vardı"[6] derken, böyle bir başlangıç anını, şeylerle sözcükler arasındaki ilk eşleşmeyi dile getirir. Joyce da, *Ulysses* ve *Finnegan's Wake* adlı kitaplarını bu başlangıç anının çeşitlemeleri gibi yaratır ve dil içinde geniş poetik alanlar açar.

Bir kez sözcüklerin sınırsız ağına düşmüş sözcük oyuncusu için yazamamak, soluksuz kalmakla eşanlamlıdır. Dilin derinliksiz yüzeyinde yazılanların mutlak bir ereği, nihai bir uğrağı, ya da Derrida'nın terimleriyle söylersek herhangi bir "aşkın gösterilen"i olmayışından, yazılan her satır bir başkasına göz kırpar. Dil düzeyinde, yeniden bölünmelere açık bir radyoaktivite hazır bekler. Her satır başka satırları meydana getirmek üzere sonsuzca bölünür, radyoaktif bir gürültü çıkar ortaya; sonsuz olabilirliklerin alanı açılır. Dilyetisi ön plana çıktıkça, sözcükler ardında herhangi bir belirti kalmayana kadar sürdürülür; sözcük dizileri kendi yaydıkları uğultuya kapanırlar.

küçük İskender'i kımıltılarıyla besleyen yazınsal bir kanon[7] varsa eğer bu Sade'la başlayan bir "lanetli" yazarlar sınıfından izler taşır. Henry Miller'ın "şeytansı varlıklar takımyıldızı"[8] olarak tanımladığı Sade, Baudelaire,

Rimbaud, Lautréamont, Artaud, Bataille, Genet isimlerinin sıralanabileceği bu Fransız yazın kanonu, yoldan çıkmışların jeneolojisi olarak da okunabilir. Bu kanonun belirgin motifleri kötülük ve sapkınlıktır. Onlardaki kötülük, tektanrılı bir kozmolojinin dışına taşarak, ancak pagan ikonografide gerçek tanımını bulabilir. Bu yazarların evreninde kötülük, iyi olandaki eksiklik ya da tanrısal esinden yoksunluğa indirgenemez; kendi devingenleri olan, kendi panteonu bulunan ayrı bir varlık katmanıdır. Her ne kadar "şairin, batı'sı yoktur artık. pusulası yalnızca üç yön gösterir" dese de, küçük İskender'in de bu panteondan beslendiği varsayılabilir. Zaten kendisini, Türk şiirinden ayrı bir topluluk içinde kurmak ister: "çağının gerisine düşmüş türk şairlerine nereye kadar güvenilebilir? (...) şiirimizi yutmuş olan pasiflik plazmasından sıyırmayı, onu hakettiği düzleme çıkarmayı hedefliyorum" (s. 81, 171). küçük İskender'in, Türk şiiri içinde, "şekilsiz bir embriyoya dönüşecek olan mikroplu maya"sı[9] içerisinde türlü türlü "sapkınlık" kıvam bulur. küçük İskender kendisini içermek, zilletli salgıları plazması ardında saklamak isteyen hijyen kılıflara, sürekli güncellenen uygunsuzluklarıyla karşı koyar. Onun bu alerjik tepkisiyle Sade'ın "mutlak kötülük" ideali arasında benzerlikler bulunabilir; Sade, "sonsuza kadar yansılamaları olan, ölümümden sonra da yankılanacak bir suç bulmak isterdim, öyle ki geleceğimde devrime eşdeğer bir düzensizlik, bir altüst oluş, adımı sonsuza kadar yaşatacak bir sapıklık"[10] idealinden söz ederken benzer bir ruh halini ortaya koyar. küçük İskender'in yazdıklarında hep bir yırtık, salgı bırakan yaralı bir yer kalır; bu sayede yazdıklarını kapayacak metafiziğe karşı korunur, onun çabasını niteleyen tüm girişimlere karşı durur.[11] "uyumsuzluk. bu bile hafif (...) size asla sunmayacağım gerçek iltihabımı!" (s. 16, 52).

### *Heretik Kozmoloji*

Şerif Mardin bir makalesinde, İslam'ın hüküm sürdüğü topraklarda demonik olanın barınamadığını yazmıştır. Benzer şekilde Erdoğan Alkan, *Baudelaire ve Satanizm* adlı kitabında, "yazınımızda Kötülük de Şeytan da işlenmedi"[12] der. Şeytan, gnostik ve maniheist düşüncelerin etkisiyle, Hıristiyanlıkta kurucu bir güç şeklini alabilmiştir. İslam kozmolojisindeyse, Şeytan ve kötülükleri kendinde bir güç, eşyanın doğasına ait bir etken değildir. Şeytan varolanları bozmak veya ayartmak için vardır, yoksa şeylerin doğasına sokulmuş bir bileşen sayılmaz. Şeytan, ancak tanrısal olanı bozdukça

görünür olabilir. Hıristiyanlığın evrendoğum mitlerindeyse, yeryüzünün, iyi ve kötünün karşı karşıya geldiği yerde ortaya çıktığı varsayılır. Bu sayede, şeytana ait olan, estetik düzeye taşınarak temsil edilebilir olur. Böyle bir temsilin uzayında yoldan çıkma, ayartılma, sapkınlık veya heretik duruş, kutsallığın kapsayıcı çerçeveleri içinden anlaşılamaz. Gnostik ve maniheist evrende kötü olan, kutsallığın zayıf yansımaları olarak değil, kozmolojik evrimin kendinde parçaları kabul edilir; yeryüzü iki farklı güç alanı barındırır. Kötü olan, kozmosun gizli yüzü gibi varolanların arasına sokularak, kozmik düzeni çözmeye uğraşır. Kurulu olanı ilksel konumuna taşımak isteyen habis güçler, katolik teodise içerisinde ayrı bir varlık katmanı üzerinde işler.

Özellikle, Farabi ve Gazali tarafından sınırları çizilen İslam kozmolojisinde, kötü güçler, şeylerin düzeni içerisindeki uygunsuzluk, Allah'ın takdisinden yoksunluk olarak tanımlanır. Gazali'nin dünyayı "mümkün dünyaların en mükemmeli" sayan öğretisi kötülüğü, semavi düzenin ayarını bozan, "aritmik" bir bileşen sayar. Ancak Gazali'nin bu maksimi, Leibniz ve Spinoza'nın panteist yeryüzü onayından farklıdır. Gazali kutsallığı yeryüzüne paylaştırıp dağıtmaz, ona göre kutsallık ancak semavi çıkış yerinde bulunabilir. Farabi'yse, "doğal kötülüğü pek var saymaz. Olan da maddenin mükemmeliyeti kabul etme ve yansıtmadaki liyakatsizliğine"[13] bağlanır. İbn Sina içinse, "kötülük arızîdir, azdır, hâkim olansa iyiliktir. Bu kadar kötülükse gerekli ve yararlıdır."[14] "İslam filozoflarına göre, özellikle doğal kötülük, ademîdir, yokluksaldır. Onun başlı başına bir varlığı yoktur; o sadece iyiliğin eksikliğidir. Bu şekildeki bir kötülük de arızîdir; varlığının sebebi bizzat kendisi değil, karşıtı olan gerçek iyiliğin varlığına katkısıdır."[15] Farabi, "kötülüğün şeylere duhulünün arızî" olduğunu yazar. İbn Sina Farabi'yi tamamlar: "Kötülük kemalin yokluğudur. Onun kendi başına duran salt bir varlığı yoktur; çünkü kötülükle yakın alakası olan maddenin (onun çeşitli formlar almaya, durmadan değişmeye, dağılıp yokolmaya müsait durumlarının) varlığı, zaten müstakil varlık değildir."[16] Mutahhari'nin benzer düşünceleri vardır: "Bu gibi nesnelerin (şer) varoluşları aslında var olmama, eksiklik ve boşluklar türünden olup, bu yönden şerdirler."[17] Kötülükler Gazali'ye göreyse, "çoğu kez kılık değiştirmiş iyiliktir."[18] Şerri olan, cüz'î irade yolunu yitirdiğinde ya da madde bozulduğunda ortaya çıkar. Bu durumda İslam kozmolojisi içinde şer, "Âlemin külli nizamı"ndan ayrı tasarımlar değil, bu nizamı tamamlayan eklentilerdir.

Kutsallığın merkezinin dağıtılmamış olması, Bakhtin'in dilinden söy-

lersek, İslam'a monolojik bir ton verir. İslam'a diyalojik katkı eski pagan kalıntılarla, Batınîlik'le bulaşır. Anadolu'da da, Alevilik ve tasavvuf düşüncesi aracılığıyla, merkezi belirli semavi kutsallığı dağıtmaya yönelik izler bulunabilir. "Dervişlere göre, her şeyde –bir geyikte, bir kurtta ya da bir ağaçta– 'tanrılık' vardır."[19] Resmi İslam, farklı kutsallık biçimlerini, Hıristiyanlıkta olduğu gibi cepheden karşısına almaz, daha çok ilgisiz kalır. Kilisenin, göksel kozmolojiye muhalif olmalarından dolayı, karşısına aldığı heretik ve heteredoks akımlar, istenmeden de olsa, alternatif bir kutsallık ve Kilise baskısına karşı kaçış alanları olarak işaretlenir. Böylece pagan bir geçmişten izler taşıyan bu kutsallık alanları zamanla Kiliseye karşı bir güç halini alabilmiştir. Hıristiyan kozmolojisinin yaslandığı gnostik ve maniheist düşünceler de yeryüzünü iyiyle kötü arasında ayrıcalıksız bir paylaşım alanı olarak tanımlar. Bu alanda, kötüler zorunlu olarak boyun eğip, dize gelmezler. Böyle bir uzayda farklı ikonografilere ve tapınma şekillerine yer açılır. Göksel bağlantılarından kurtulanlar arasında umulmadık mümin tiplemeleri ortaya çıkar. Kutsallığın odağı yer değiştirdikçe veya dağıldıkça yeni panteonlar belirir. Göksel referansların kaybolmasıyla, heretikliğin ve heteredoks duruşun tanımı da zorlaşmaya başlar. Kapsayıcı yaratılış mitleri geçerliliğini yitirdikçe, minimal kutsallık alanları açığa çıkar. Panteonlar çoğaldıkça, varolanları uygun yörüngelere yerleştiren okült izler silinir, kozmik başlangıç yerindeki şekilsiz materyal akışı içerisinden kozmik düzeni meydana getiren "vahşet" unutulur olmaya başlar.

### *Vahşet Tiyatrosu ve Organsız Bedenler*

Artaud için evrendoğum mitleri, okült izler ya da "vahşet" içerir. Vahşet, materyalin şekilsiz akıntısı içerisinden kozmik düzenin açığa çıkabilmesi için gerekli yaptırımdır. Vahşet, şekil bulmuş şeylerin üzerinde yükseldiği kaidedir. Yaratılışın kargaşası ortasında biçim bulmuş nesneler, ardında bu zorbalığın izlerini taşır. Saklı anlam izlerini önemseyen, gnostik, maniheist, zerdüştî, batıni evren tasarımları, kutsallığı tanımlarken şekil bulmuş olanın yaydığı zahirî görünümü değil de, saklı tuttuğu batıni anlamı işaret eder. Batıni yorum çerçeveleri verili kutsallık alanlarını dağıtmaya yönelir.[20] Batın olan, gnosis ya da mani, yaradılışta vücut bulmanın ilksel sahnesini yeniden canlandırma isteğinden doğar. Kozmosun saklı tarihçesi ancak bu yolla geri çağırılabilir.

Hiyeroglifik, "doğrudan okunur simgeler", Artaud'nun "vahşet tiyat-

rosu"nda metinsiz oynanan oyunların art-metnini sağlar. Artaud vahşet tiyatrosuyla, kozmik tarihçeyi, şimdiyi ters yönde katederek ele geçirmek ister. "Görülmemiş bir sapma gücü olarak kendini gösteren"[21] vahşet tiyatrosu için son uğrak ontolojik farklardan kurulu moleküler düzeydir. Bu düzey, "omurgasız kurtçukların gezindiği", "sesin, ışığın, rengin, kokunun poetik hacminin olduğu" (s. 94) mineral zemindir.[22] Vahşet, mineral düzeyde dolaysızca seyreder. Seyirciler, "açık ve kesin yollarla organizmaya seslenen" vahşet tiyatrosunun yıkıcı seyrine katılabildiklerinde bedenlerinde sakladıkları "parçalı şeyler"in ani bir momentumla ayrışmasıyla, Artaud'nun mutlak ideali olan "organsız beden"lere dönüşebilirler.[23] Vahşet tiyatrosunda seyirciler etkin katılımcılardır. Tiyatronun açtığı güç alanında oyuncular, biçim bulmuş nesnelere zor kullandıkları sahneye seyircileri de dahil ederler. Artaud'nun sınırlarını çizdiği vahşet tiyatrosu, Brecht'in "epik tiyatrosu"nun aksine, bir özdeşleşmeyi, başkası olabilme olanaklarını sağladıkça etkili olabilir. Başkası olabilmenin son aşamasında mineral düzeyin vahşeti bekler. Bu düzeydeki travmaya katlanabilen failler, "iç akıntılarının mırıltılarını duyar, kendisini dağılmış, bütünüyle düzeni bozulmuş, maddenin baş döndürücü büzülmesiyle yoğunlaşmış, yavaş yavaş karbona dönüşürken bulurlar."[24] Bedenin kimyasındaki değişim ve organik büzülme, vahşetin ters yönde işletilmesiyle sağlanabilir. küçük İskender, "bütün raslantısal yokoluş mekanizmalarından geçiyor organizmam" (s. 140) diye yazarken, vahşet tiyatrosundan beklenen etkiyi tanımlar gibidir.

Vahşet tiyatrosunda sahne, görsel şamatanın, renk ve ışık oyunlarının, duyuları zorlayan ve seyirciyi yerinden çıkaracak güçte "sonik titreşimlerin, magnetik yoğunlaşmaların", çıkış yeri belirsiz yankıların, hava boşluklarının, çığlıkların, iniltilerin alanı olur. Vahşet tiyatrosunda, "organlar yoluyla duyular üzerinde doğrudan ve derinliğine etkin olma zorunluluğu, ses bakımından, hiç alışılmamış ses nitelikleri ve titreşimleri araştırmaya çağırmaktadır; bu nitelikler şimdiki müzik aletlerinde yoktur, eski ve unutulmuş aletleri yeniden kullanmaya ya da yeni aletler yaratmaya itmektedir."[25] Yerli yerinde görünen tüm nesneler, tiyatrodaki güçlü rezonansla birbirine çarpar ve bu nesnelerin ayakta kalabilmelerinin koşulu olan vahşetli irade serbest kalır. Hakkıyla sahnelenen bir oyunun sonunda, önce kırılıp, kesilerek, döküntüye ve süprüntüye dönüşen eşya, çözünüp bozunmalı ve en sonunda moleküllerine kadar ayrışmalıdır; "kişilerden ve nesnelerden gerçek hiyeroglifler meydana getirerek"[26] "tarihin gergefi" açığa çıkartılmalıdır. Perde kapanmadan önce, "ışık hızında seyreden moleküller dağılıp ye-

niden birleşir, parlak ve dönen bir kütle içinde çarpışırlar. İçerdeki çekim belirginleşir, akıldışı eklemlenmeler, çoklu yörüngeler açığa çıkar. Tüm gizli güçler alevler halinde patlar."[27] Artaud'nun düşlediği gösterinin açtığı yıkıcı güç alanında, yeryüzü ve bedenin içkinliği üzerine binmiş katmanların aşınmasıyla, atavistik, ilksel farkların vahşeti belirginleşir.

Artaud'nun sahneye koyduğu oyunda benlik, şekilsiz bir dehşet tarafından kuşatılmalıdır. Biçimler ardında dirençle saklı tutulan dehşet benliğe iliştikçe yakışıksız ara türler ortaya çıkar. Sahne de buna izin verecek şekilde tasarlanmalıdır. Bu tasarım seyirciyi karşısına alan ve temsile odaklanan gösterimi yok edecek biçimde, tüm tiyatro salonunu sahneye dönüştürür. "Herhangi bir hangar ya da tahıl ambarı kullanacağız (...) Sahne yokluğu, eylemi sahnenin dört bucağına açılmaya çağıracaktır. Salonun dört ana yönünde, oyuncular ve eylem için özel yerler olacaktır (...) (Koridorlar) oyuncuların birbirini salonun bir noktasından diğerine kovalamalarını ve eylemin bütün katlara ve yüksekte, derinde, perspektifin tüm yönlerinde açılmasını sağlayacaktır."[28]

### *Yaralı Bedenler ve Çarpık Eşleşmeler*

Bedenlerin birbirine karışması gözenekler, girinti ve çıkıntılar üzerinden gerçekleşir. Ancak bedeni sınırsız bir etkileşime açarak "ergonomik beden"ler elde etmek için fazlası gereklidir. Avustralyalı performans sanatçısı Stelarc, "bedenin modası geçti" derken bu gerekliliği işaret eder. Onun gösterilerinde bedeni askıya alarak ya da protezler yoluyla teknolojiye eklenen insan bedeni antropolojik sınırlarına karşı koyar. Bunun için bedende yaralar açılmalı, mekanizmaların yerleşmesine uygun açıklıklar yaratılmalıdır. Teknoloji artık insan bedeninin hatlarına uymak durumunda değildir. Ergonominin tarafı yer değiştirir. Stelarc için yaralanmak ve bedene zor kullanarak sınırlı bir insanlığı genleştirmek zorunludur. Donna Haraway'in ses getiren "cyborg kimliği" tartışmalarını da Stelarc'ın çalışmalarına ekleyebiliriz. Her ikisi de, çürümeye ve bozunmaya açık insan bedeninin, anatomik ve antropolojik yazgısından kurtulabilmesi için, teknolojiyle zorunlu ve "çarpık" bir eşleşmeye açılmasını gerekli görürler. J. G. Ballard da bu tartışmanın taraflarındandır. Ballard *Çarpışma* adlı kitabında, teknolojiyle insan bedeni arasındaki beraberliği bir tür yoldan çıkma sayar. Ancak bu varsayımını kanıtlamak için hologramların, androidlerin gezindiği disütopik bir dekora gerek duymaz; sürücüyle arabası arasındaki ileti-

şimde bu yoldan çıkmanın gerçek temsilinin kolaylıkla bulunabileceğini düşünür.

Teknoloji, mekanizmalarla organik olanı kuralsızca yan yana getirmesiyle yeni bir haz anatomisi yaratır. Bedenin sorunsuzca mekanizmaya eklenebilmesi için, beden üzerinde bu eşleşmeye uygun yerde yaralar açılmalıdır. Teknolojiyle insan bedeni arasındaki kesitte yeni bir arzu mekaniği ortaya çıkar, "sapkın bir teknolojiden doğan yeni bir cinselliğin kapıları aralanır."[29] "Yaraların gizemli erotizmiyle" donatılmış bir cinselliktir bu. Beden yaralandıkça ergonomi kazanır, sonsuz eşleşmelere uygun bir açıklık yaratır, yeni haz biçimlerine uyarlanır. *Çarpışma*'nın kahramanı bir kaza sonrası aklından şunları geçirir: "Arabalarımızın birbirine geçmiş radyatör çubuklarının aramızda kaçınılmaz ve sapkın birlikteliğe bir örnek oluşturduğunu çoktan fark etmiştim (...) Bizim arabalarımızın çarpışması nihai, ama hayal bile edilemeyecek bir cinsel birleşmenin örneğiydi."[30] Çarpışmanın şiddetiyle, mekanizma organizmadan içeri sınırsızca sokulur; açılan yaralar, kesik ve kırıklar üzerinden mekanik tasarım bedene eklenir. Ballard, Artaud'dan daha da ileriye giderek, organizma ve mekanizmanın şekilsizce ve ayrımsızca birleştiği sahneyi düşlemeye koyulur. Aslında bu hudutsuz bir kötülük tasarımıdır ve Farabi'nin maddedeki "liyakatsizlik" evresine veya apokaliptik evrendeki şekilsiz ve nedensiz materyal akışına geri dönme isteğini sakınmadan ortaya koyar: "Vaughan, zihninde, bütün dünyanın aynı anda bir araba kazası felaketinde yok olduğunu, milyonlarca aracın havada uçuşan organ ve motor radyatörü parçalarıyla birlikte oradan oraya savrulduğunu kuruyordu."[31]

küçük İskender'de de yaralı bedenlere yönelik belirgin bir ilgi bulunabilir. Bedenlerin birbiriyle buluşmasına aracı olan tanrı vergisi gözeneklere, çıkıntı ve girintilere ek olarak yaralar, organizmayı açabilmenin, arzu dağılımını serbest bırakmanın olası bir başka yoludur. Kasıtlı açılan yaralar bedendeki belirlenimlere karşı bir tepki gibidir. "tenimi jiletlerle doğradım" (s. 27). küçük İskender'in yazdıkları bedeni kuran disiplinlere karşı toplu bir saldırıdır. Kavganın en harlı zamanında elinde bulduğunu savuran bir savaşçı gibi yazar. Karşısına çıkarılan stereotipik, arzu dağılımı yerinde beden modellerine karşı ısrarlı bir karşı duruşu vardır. Beden politikasını, bu yakıştırmayı kabul etmese de, tutarlılıkla yürüten bir eylemcidir: "ben sosyal sorunlarla bireysel sorunları arasında bocalayan kişinin, mastürbasyon yapmaya mahkûm edilmiş gençlerin, orospuların, eşcinselllerin ve itilmiş kültürleri, bünyesinde diri tutmaya çabalayan, bunun için yaşamını ortaya

koyan değerli azınlığın duygularını, düşüncelerini hissediyor, kalemimi bu tülbent hisle kullanıyorum." (s. 172) "hep yaralı. hep bir tarafları kanıyor" olması da, tipolojik olan içerisine yerleşmekte yaşadığı zorluk, korseler içine sığmamak yolunda gösterilen bir ısrarın sonucu gibi görünür. Onun karşımıza çıkardığı, kalıpların ya da korselerin açık yerlerinden sızdıran bedenlerdir. Salgılarıyla, dışkılarıyla, gözenekleriyle ve yaralarıyla büzülen bu beden korsesinden taşar.

### *Gotik Roman ve Dehşetli Bedenler*

Avrupa yazınına yakışıksız ve ölçüsüz olan Gotik romanla taşınmıştır.[32] Aydınlanma dünyasının ortasına doğaüstü olanı yeniden boşaltır Gotik roman. Ama bu kez korkunun nesnesi sonlu bir dünyanın dindışı tasarımlarıdır. Gotik romanın önemi, dehşete kapılmış bir ruh halinin izlenimlerini yansıtmasından ileri gelir. Yoksa yazınsal olarak belirsizlik ve tutarsızlıklarla doludur. İsim babası, Batı Roma İmparatorluğuna son veren Gotlar gibi yontulmamış, barbarca ve rustiktir. Gotik roman aracılığıyla, pozitif ve kestirilebilir bir dünya tasarımının içerisine farklı bir öneri taşınır: "Gotik, akıl çağında kutsallığa yaklaşmak için bir yol, dinsel veya tinsel bir boyut önerir."[33] Türk yazınında Gotik roman benzeri kitaplar bulunsa da,[34] bu kitaplarda olağandışı ve tekinsiz olanın kaynağı akılcı tertiplerin sonuçlarıymış gibi açıklanır. Türk yazınındaki Gotik tesirler ters yönde işler, karanlıkta kalan şeylere akılcı açıklamalar yakıştırılır.

Gotik roman, dehşetli, akla sığmayan, bedensiz veya çarpık bedenli varlıkların dünyasıdır. Gotik roman, aydınlanan Avrupa'nın ortasına bir karartı gibi eklenir. Aydınlanma düşüncesi şeylerin düzenini sarsılmaz bir özgüvenle tanımlamaya uğraşırken, Gotik roman evrensel ölçütlerle yeniden tanımlanmakta olan bir dünyayı hortlakların gezindiği bir enkaz yeri olarak bozmaya koyulur. Akılcı düşüncenin dışarıda bıraktığı tüm artıklar, kırpıntılar Gotik romanın dehşetli evrenine taşınır. Gotik romanın başkahramanı Frankenstein, bir insan mezbahasının artıklarından türemiş gibidir. Avrupa kendi kozmolojisini kurmaya uğraşırken, Gotik roman kurulmakta olan bu evrenin açık verdiği yerden artanları biriktirir ve ortaya korkunç bir montaj çıkarır. Aydınlanma Çağı'nda hesap edilemeyen bir açıklık, gözenek, Gotik romanın tasarımlarında kendini ele verir. Gotik roman, kendi zamanı için kozmolojik bir krize işaret eder. Sonradan Modernizm olarak adlandırılacak Avrupalı metafizik, daha başlangıçta kriziyle birlikte do-

ğmak durumunda kalır. Gotik roman Neo-Klasik çağ ile Modern zamanlar arasında maddenin hal değiştirdiği bir dönemde ortaya çıkar. Modernizmin baskısıyla yerinden edilen klasik dünyanın artığı, arada kalmış rahatsız ruhlar, yeni bir biçim almaya direnen tüm heyulâlar orta yere saçılırlar. Modernliğin çok boyutlu baskısıyla klasik çağın tavanarası tüm tekinsiz artıklarını orta yere bırakır. Modernizm, klasizmin şatafatını kırparak dünyevi bir peyzaj yaratmak isterken etrafa dağılan kırpıntılardan, artıklardan Gotik romanın rutubetli evreni türer. Gotik bedenlerde anatomik sınırlar ve türler arası farklar geçişkenleşir. Gotik roman, klasizmle modernizm arasındaki genetik uyuşmazlığın yarattığı istenmeyen ucubeleri, patolojik ara türleri dile getirir.[35]

## *Karnal Bedenler, Grotesk Ara Türler*

Yazılarının büyük bir kısmını 1920'lerde üreten Bakhtin'in, teksesli bir nizamın ortasındaki çoksesli terminolojisi ve heretik çağrıları, politbüronun gözünden kaçmış olamaz. Bakhtin'in, Sovyet meslektaşlarından bu kadar farklı telden çalarken bulduğu rahatlık şaşırtıcıdır. Onun, ülkenin kılcallarına kadar sokulmuş bir rejim tarafından ihmal edilmiş olabileceği düşünülemez. Olası bir açıklama, Terry Eagleton'un *Azizler ve Alimler* adlı romanında çizdiği Bakhtin portresinde olduğu gibi, "köyün delisi"ne tanınan türde bir ayrıcalık olmalı. Zaten, Bakhtin'in tasarımlarını ancak kamu vicdanından azade bir deli taşıyabilir; ona sağlanmış olan bu ayrıcalığın içinde gönül rahatlığıyla, orta yerde küfredebilir, soyunabilir, köy meydanına dışkısını yapabilir, aşırı tepkiler verebilir. Köyün delisi, aynı zamanda, ikiyüzlü bir hazzın vitrini de olduğundan, neredeyse kamu vicdanından artan rahatsız edici zilleti üzerine alarak, toplumsal bir arınmaya da yardımcı olacaktır. Türkiye'de deliler Avrupa'dakinden çok sonra tımarhanelere tıkıldıysa bunun gerekçesi sadece toplumsal erdemlerimiz değildir. Deli, köyün boğucu kımıltısızlığı içerisinde neredeyse tek eğlence kaynağıdır. Dost meclislerinde sözü edilmeye değer tek şey onun gün içindeki muziplikleridir. Diğerlerinin bir yerlerinde sıkışıp kalmış olanı ortaya koyan da o değil midir? Zamanla böyle bir vitrinden uzak kalan ve zilletli olanı cesaretle üstlenecek birilerine ihtiyaç duyan insanlar, medyayı böyle bir amaca uygun hale sokarlar. Bunun sonucunda, örneğin Huysuz Virjin'in kendilerine küfür etmelerinden tarifsiz bir haz duyabilirler. Ama Huysuz Virjin de bu sı-

fatı ağır bulur, ona bahşedilen onuru taşıyamaz ve arada musikişinas bir İstanbul beyefendisi gibi ortaya çıkarak, zilletin ağır yükümlülüğünü taşıyamayacak kadar cesaretsiz olduğunu belli eder. Huysuz Virjin'in aksine Aysel Gürel'in zilletin yeni vitrini medyada daha sağlam bir duruşu olduğu varsayılabilir. küçük İskender'deki zillet etkisiyse farklı bir boyutta işler. küçük İskender'in zilletli olanın yükünü taşımak konusunda tutarlı bir duruşu vardır. Şekilsiz bir topluluğun ona atfettiği tüm sıfatların ağırlığını çekmek yolunda belirgin bir cesaret gösterir, hatta bazen bu konuda fazla ısrarlı görünür. küçük İskender farklı bir beden kipi sunabilmek, herhangi bir yoldan çıkma vektörünü işaret edebilmek uğruna yazısını tıka basa doldurur, dilin kıvrımları arasında kuralsız bir oyuna doğru açılmaya başlar. Dil bir skandal olasılığı peşinde genleşip, "salvotik tavır" içerisine girdikçe ortaya çıkan yazı bu kargaşayla gölgelenir. küçük İskender'in sansasyonel vurgular peşindeki sonsuz koşuşturmasının ardında kalan yazısı da büzülmeye başlar. Bu aşamadan sonra uygunsuz, yakışıksız sahneler, heretik duruş başlıbaşına bir metafizik örtü şeklini alır.

Bakhtin, "grotesk bedenler" deyişini kullanırken, bedendeki sınırsız içkinliği tanımlamak istemiştir. Beden organların belirli bir yanyanalığı, ya da anatomik birimler toplamı değildir. Beden çoklu bir olabilirlik düzeyinde kurulup bozulabilen bir görünümdür. küçük İskender de bedeni, katı belirlenimleri olan ve çepeçevre tenle sarmalanmış bir değişmezlik olarak tanımlamaz. "Tenaltı"nda oynaşan organlar, mukozasını yırttıkça yeni gözenekler de açılır: "soluk boruları ürettik güzellik soluk alabilsin, dirilsin yeniden diye" (s. 220). Bedeni kuran "parçalı şeyler" yeniden dolaşıma sokularak, toksinler, yeni açılan bu gözeneklerden dışarı bırakılır. Bakhtin'in "karnaval" metaforu, bedene yeni doğrultular vermenin ortamlarını işaret eder. Karnavalların ortaya çıkardığı "karnal beden"ler, gelişigüzel bir araya gelmiş topluluk içerisinde, bedenler birbirine ilişip ayrıştıkça ortaya çıkar. Karnaval, Bakhtin'in "diyalojik" yeryüzü sahnesini temsil eder.[36] Karnavallar, katılanları arasında beklenmedik yakınlıklar, bütünleşmeler kurulmasına aracı olur. Karnavallardaki sosyallik önceden kestirilebilir olmadığı ve bazı modellerle anlaşılamayacağı içindir ki, o kargaşanın dışında duran tarafından açıklanamaz. Karnavalesk uzayın yoldan çıkartan etkisiyle, özne, nesne ve zillet üst üste binerek ayırt edilemez olur. Çok katmanlı, diyalojik karnaval alanında, bedendeki yatırımlar çözüldükçe zillet de görünür hale gelir. Kurulu şekli olan her şey (özne ve nesne), karnavalın yerinden çıkaran çözeltisi içerisinde, dışarıda bıraktıklarıyla buluşur, atıklarıyla uyuşur-

lar. Karnavalın yarattığı birikintinin ortasında tüm bedenler ucubelere dönüşür. Yerinden çıkarılmış bu bedenler seyirlik değildir artık, daha çok bitişmeye çağıran, eklenmeye açık, ayartan bedenler gibi görünürler. Katılanlar, bedenlerindeki atıkları salıverir, yeni gözenekleri, kullanılmamış beden kesimlerini kullanıma sokabildiklerinin farkına varırlar. Karnavalın sağladığı ayartıcı buğu içindeki bedenler, anatomik örnekçelerinden ve organizmanın buyruklarından uzaklaşarak, bedenin sınırsız içkinliğine yakın dururlar. Organik işbölümü kesintiye uğradıkça, beden arzunun dolaysız seyrine açılır, haz bölgeleri kolaylıkla işaretlenemez olur. Bu yaşananlar anatomik, fizyolojik belirlenimleri geçersiz kılan bir kısa devre gibidir. Bedenlerin bitişmesi sonucu, sınırlar koyan arayüzeyler aşınır, diyalojik çoğalma başlar. Karnaval süresince açıkta kalan sinir uçları, tenaltının dile gelmesine izin verir. Diyalojik çoğalmayla sınırsız etkileşime bırakılan bedenler şizofreniye açılır. "ereksiyon halindeyim. tüm vücudum, vücudumun dışında olup da vücudumu tamamlayan her şey ereksiyon halinde" (s. 88). Karnaval ertesinde tam bir bellek yitimi yaşanır. Önceki akşama dair belirsiz bir izlenim... "kusarak kaçtığım, her yanımda sıvının fışkırdığı o lüzumsuz gün" ertesi "vücudumun kapıcısına ten aldırıyorum" (s. 88, 89). Çünkü diyalojik çoğalma gündelik olanın içerisine yerleştirilemez.

Diyalojik çoğalma, ayrımları güvenceye alan sınırların ve şeylerin usulsüzce yan yana gelerek iç kaldıran karışımlar halini almalarını engelleyen arayüzeylerin aşınması anlamına gelir. Şeylerin birbiriyle kuralsızca karışıp bir bulamaç halini almasını engelleyen bu sınırlar, yerli yerinde, intizamlı bir yaşamın örgütlenmesi için gerekli yaptırımlardır. Nelerin bir araya gelip, uygun karışımlar oluşturacağı da bu yolla belirlenir. Sosyal, cinsel veya gastrolojik anlamda uygun karışımlar bu sayede işaretlenebilir. Carol Delaney, Milas'ın Gökler köyünde yaptığı etnolojik araştırması sonunda köylülerin yeme alışkanlıklarıyla ilgili şunları yazar:

> İnsanlar ortak bir kaptan yemesine rağmen, yemekler birbirinden ayrı tutuluyor. Amerikanların yeme biçimlerinde olduğu gibi aynı kapta farklı yiyeceklerin bulunması (bulaşık veya karışık) düşünülemez. Bizleri, ortak kaptan yeme düşüncesi iki büklüm ederken, onları rahatsız eden, değişik yiyeceklerin sularının ve özellikle yağlarının karışmasıdır. Çünkü yiyeceklerin cinsiyetlerle ilgili anlamları vardır, yeme ve cinsel ilişki simgesel olarak ilişkilidir, yemek sıvılarının karışmasıyla, cinsel ilişki sırasında cinsel salgıların karışması arasında bir benzerlik bulmak mümkündür. Her ikisi de bulaşıktır ve ritüel olarak kirli sayılır.[37]

Bakhtin için beden, eklemelere açık bir düzlüktür. Beden için organik

ve anatomik belirlenimlere göre çizilen çerçeveler ve dış hatlar, bazı durumlarda hükümsüz kalır: "Beden kendi sınırlarını, çiftleşirken, gebelikte, doğumda, sancılarda, yerken, içerken ve dışkılarken aşar."[38] Böyle zamanlarda, bedenin bir açıklık olduğu belirginleşir. Beden yüzeyinde açıklıkların belirmesi eksik kalmış olanın belirtisi sayılamaz. Bu açıklıklar yoluyla bedenlerin birbirlerine eklenebilme, dışarıda bırakılmış olana katılabilme olanakları, bu bedenlere ergonomi katar. "Bakhtin gözenekleri yoksunluğun işaretleri değil, fakat açılımları, iletişim kanalları sayar."[39]

Bakhtin için cinsellik, bedenin jenital bölgeleri veya yalıtılmış parçaları arasındaki yakınlaşmadan fazlasını işaret eder; cinselliğin belirlenmiş bir odağı yoktur, cinsellik çok merkezli bir satıh üzerinde gerçekleşen, "hayat dolu" bitişikliklerdir. Androjen, hermafrodit bedenler, Bakhtin'in cinselliğe ve karnavalesk estetiğe dair idealleridir. Helene Cixous'un ortaya koyduğu şekliyle, biseksüel bedenler çoklu arzu dağılımları için daha uygun yüzeyler açarlar. Bakhtin'in cinsellik tanımında, bedenlerin başka bedenlere değmesiyle ortaya çıkan elektrolizle organizmanın kimyası ve işaretlenmiş cinsel haz haritası çözülür. Burada Bakhtin, feminist kadın yazarların temel vurgularını paylaşır görünmektedir, "bir çeşit libidinal çoğulluğa ve merkezsizleşmeye dokunur; [Bakhtin'de] hazzın coğrafyası, bedenin tümüne yayılır."[40] Görünmeyen bir etkileşim alanı içerisinde, ortak bir yayılımın çağrısıyla bir araya gelen bedenler, organik ve cinsel aidiyetlerin çizdiği adabımuaşeretin dışına çıkarlar.

Bakhtin'in tasarladığı, bedenlerin grotesk içiçeliği bir metafor olarak kalmaya yazgılıdır. Bedenlerin, "edepsizce" birbirine bulaştığı her yerde disiplin ve gözetim tezgâhları da ortaya çıkar. "en erojen yerlerimizi kesip götürdü ordular" (s. 147). Bedenlerin arasındaki etkileşim aralığına, örneğin son zamanlarda AIDS, sınırsız fetiş kataloğuyla pornografi ve fiber optik sanal iletişim ağı girer. Özellikle AIDS, bir hayalet gibi sokulduğu bedenlerin belirsizleşmeye yüz tutan ayrımlarını ve arzu dağılımlarını yeniden çizebilecek ölçüde etkili olur. AIDS'le birlikte belirginleşen medikal hijyen söyleminin yarattığı kapsüllerle bedenin tüm gözenekleri kapatılmaya çalışılır. Beden'e yönelik yeni bir Viktoryen bastırmadır bu; sadece Viktoryen zamanların iffet söylemi, medikal söylemle yer değiştirmiştir.

### *Ucube Bedenler*

küçük İskender, teni organlardan ayrı tutan mukozanın içerisinden yazmak ister. Organlar arasında belirlenmiş bir işbölümüyle organizma kurulduktan sonra, üzerine bir örtü gibi geçirilmiş olan ten, bedeni masif bir bütünlükmüş gibi işaret eder. İçeride, ince zarlarla, plazmayla, mukozayla organlar birbirine tutturulmuşken, organizma bu sonlu organ birlikteliğinden anatomik bir yazgı çıkartır. Beden, anatomik temsilin altında modellenir, sınıflandırılır. küçük İskender, organizma içi sıralama ve düzenle oynayarak, organik nizamı bozmak ister. Alternatif beden tipleri önerir: "ilkin örgütlenmeli: organlarımızı gereken yerlere yerleştireceğiz" (s. 221).

Beden, organizmanın içkinlik düzeyidir. Organizma, organlar arası olası bir işbirliğinden fazla bir anlam taşımaz. Böyle bir dizilişin dışında kurulan beden, hilkat garibesi, gudubet, ucube sayılır. Ucubelerin organları farklı yollarla bir araya getirilmiş gibidir. Anatomik temsilin dışında kalan ucube bedenler, arada olma haliyle tanımlanır: "Onlar, insanı hayvandan (köpek yüzlü çocuk, maymun kız, timsah tenli çocuk), birisini diğerinden (bitişik ikizler, çift bedenliler, iki kafalılar), doğayı kültürden ("Borneo'nun vahşi adamı"), bir cinsiyeti diğerinden (sakallı kadın, hermafroditler), yetişkin olanı çocuklardan (cüceler), insanı tanrılardan (dev adamlar), yaşayanları ölülerden (iskelet adamlar) ayıran karşıtlıkların olanaksız ara düzeyinde bulunurlar."[41] Kendisinin bozulmuş, abartılmış, eklentilerle çarpıtılmış yansımasını gören izleyici, sınırlarını farkederek irkilir. İzleyici, ucubeye baktıkça, dışarıda bıraktığı tüm artıkların kendi türünden bir bedene eklendiğine tanık olur. Bu yaratılış "mucize"leri seyirlik olur. Sirkler gibi medya da, ucubelerin vitrini, seyirlik olduğu sahne. Medya, dehşetli olanı ısrarla sayfa düzlemine taşırken, hep bu dürtüden yararlanır. Gündelik olanın plazması yırtıldıkça, medya alıcısı iç karartan bir gündemin ardında yatanla karşılaşır. Medya alıcısı, kendi bünyesine sokulmadığı sürece, dehşetli olanın taşıdığı zilletten haz duyar. Zilletin her türü haber değeri taşır; çünkü iç karartıcı gündelik yaşamda kesintiler yaratır, varolanların düzenini bulanıklaştırır, ayrımları gülünçleştirir. Organların birbirine farklı yollarla bitişmesi sonucu ortaya çıkan ucube beden, bir fazlalığı ya da eksikliği yansıtır. Ucubeler ya başka bir bedene eklenecekmiş gibi fazlalık taşır, ya da zorla bir diğer bedenden zorla koparılmış, eksik kalmış gibi görünür. Zillete bulanmış bu bedenler şekilsiz, grotesk, denizanası kıvamındaki ara türlere aittir.

### *Diyalojik Çoğalma, Karnaval Sahnesi*

Diyalojik çoğalma bir ten yitimi olarak deneyimlenir. Ayrışmış, yalıtılmış ne varsa, Bakhtin'in çoğul/diyalojik/karnavalesk/hetereglot sahnesinde biçim kaygısından uzak bir araya gelir. Farklılıklar ve ayrıştırılmış şeyler arasındaki güvenli mesafe, zilletli olanın yapış yapış, tekinsiz materyaliyle doldurulur. Şekil bulmuş tüm varlıklar, zilletli dolgu içinde anonim bir peltenin parçası olurlar. Yaşamın dışardaki yüzü, hijyenlikten uzak parçası, tekinsiz karışımı, varolanlar arasına teklifsizce sokulur. "billur spermlerle yıkanmış ikonalar"ın (s. 52), terli bedenlerin doldurduğu karnavalesk sahnede, eklem yerlerini zorlayacak kıvraklıktaki danslar, bedende saklı tutulan ne varsa dağıtmak, organları serbest bırakmak içindir. Bu sahnede ayrıcalıksız her şey, bedenler, ses, ışık, nesneler salınmaya, dalgalanmaya çağırılır.

Karnaval[42], pagan bir şölendir ve yeryüzüyle unutulmuş bir bağdaşıklığa geri dönüş anlamını taşır. Pagan yeryüzü onayı aracılığıyla, insanın kendisi için kurduğu antropolojik katmanları aşınmaya, bedenin ve yeryüzünün sınırsız içkinliği görünür olmaya başlar. Bakhtin'in idealindeki diyalojik bağlamda, sınırlar, çoklu olanı belirli odaklara yansıtan arayüzeyler, spektrumlar bulunmaz. Bu düzeyde, şeylerin temsilinden ve yansıtılmasından çok, empatik bir yanyanalık vardır; ayrıcalıklı bir gözleyicinin melekelerinden çok, sessiz bir duygulanım (*affection*) vardır. Nasıl, organizma organlararası olası bir karışım ve bedenin sonlu bir görünümüyse, anlama, kavrama, temsil etme, dile getirme, tarif etme yetileri de duygulanımın sınırsızlığı içinde birer dalga boyudur. Duygulanım, bedenin ve yeryüzünün içkinliğine denk düşer. Bu yolla, anlayanın anladığına eşdeğer olduğu zamandışı ve ilksel denklik sağlanabilir. Diyalojik çoğalmanın ve dağılmanın olduğu yere, farklı lehçeleri düzenleyecek bir dilbilgisi, farklı bedenleri teşhis edebilecek bir anatomik söylem, yoldan çıkmayı ve heretik olanı işaret edebilecek kapsayıcı bir anlatı yerleşemez. Diyalojik olan, farklılıkları ortak bir ölçeğe taşıyan, indirgeyen, mahalli aidiyetlerinden koparan monolojik intizamlardan farklıdır. Diyalojik sahne, asayişin kurulamayacağı, yerinden çıkmış, sınırlarından taşmış faillerin gezindiği, failler arasında sınırsız etkileşime ve eşleşmelere açık platolardan oluşur. Diyalojik söylemin kurduğu bu fail tipi, başka bedenlerin bitişip ayrışabileceği, çıkıntı ve gözeneklerle dolu bir bedenden kuruludur. Yani hijyenik, anatomik söylemin pürüzsüz,

ölçüsü belirli bedeni değil, grotesk, yapışkan bir bedendir bu.

Karnavalesk estetik, bedensel yaşamın ortak fizyolojik işlevlerine –çiftleşmek, doğum, yemek, içmek, dışkılamak– odaklanmasıyla, sıradüzeni ve yasaklamaları geçici olarak askıya alır. Karnavalesk, Bakhtin için, bütün ruhsal, ideal ve soyut olanın, materyal düzeye, yeryüzünün ve bedenin alanına aktarılması anlamını taşır. Dışkı, tam ifadesiyle 'düşük bedensel düzey', grotesk olanın verimli düşgücünü oluşturur.[43]

küçük İskender'in yazdıklarında dışkı çeşitlerinin ayrıcalıklı bir yeri vardır. "kanalizasyon şairi oldum (...) ben bu dünyaya tuvalete girmeye geldim" (s. 143, 228). Benzer şekilde, "Sonbaharın, çürüme ve çözülme kokularıyla," kendisinden geçen Sade, "en pis hapishane helasına bakarken bile zümrütlerin, gökyakutların, kadıköy taşlarının yüzeyde dans edişlerini görebilirim"[44] der, Rimbaud ise esinini ararken "evin çevresinde dolaşır, hela kokusunu içine çeker".[45] Sonradan Genet de, *Çiçeklerin Meryem Ana*'sında, hapishane helasının kapısı açıldıkça aldığı kokunun, ona en büyük esini sağladığını söyleyecektir. Joyce, huzur bulmak istedikçe, Dublin'in sapa yerlerinde yürüyüşe çıkarak, "at pisliği ve çürümüş saman" kokusunu içine çeker.[46] Lautréamont'sa, esinlenmek istedikçe, hayvanların şiddetle parçalandığı mezbahalara gider. Kir tutmayan bir dünya tasarımının arka planından yükselen kokular, çürümekte, bozulmakta olan atıkların neden olduğu iç kaldıran etkiler, beklenmedik şekilde, edebiyatçının esin kaynağı olur. Burada üst üste bırakılmış artıkların, döküntülerin kestirilemez karışımları vardır. Dünya yüzeyinden uzak tutulan atıklar, süprüntüler, yeraltındaki derin akıntılar gibi, yoldan çıkmış olanın tasarımlarına ilişir. Katıksız bir kozmosun sağladığı güvenli plazmanın dışından yankılanan bu tasarımlar, atılmış olanı yeniden kullanıma sokar. Örneğin, Duchamp ve Warhol'un tasarımları böyle bir etki yaratma amacına odaklanmıştır. Bozunarak, anonim bir şekilsizliğe katılmak üzere olan şeyler hayal gücünü ayaklandırır. Şeylerin intizam içinde bulunmasına engel olan her türlü etken böyle bir edebiyatın malzemesi olacaktır. Henry Miller, *Oğlak Dönencesi*'nde bu düşkünlüğü açıkça ortaya koyar:

Akmakta olan her şeyi seviyorum: nehirler, lağımlar, lav, meni, kan, safra, sözcükler, cümleler. Fahişenin üzerine saçıldığında dölütün akışını seviyorum (...) Haşlayarak dökülen idrarı ve sonsuzca süren alkışı seviyorum; histeriklerin sözcüklerini ve cümlelerin dizanterili gibi akışını seviyorum (...) Akışkanları seviyorum, hatta tohumları uzaklara taşıyan, doğurganlıktan uzak aybaşı kanının akışını da. Akan metinleri, esoterik, yoldan çıkmış, çok biçimli veya tek yanlı da olsalar severim (...)

oluklardan akan tükürüğü, göğüsteki sütü, dölyatağından akarak gelen keskin balı, tüm akışkanları, eriyen, rezilce ve dağınık tüm cerahat ve pisliği, akarken başlangıca dair duyularını yitiren, ölüme ve çözülmeye doğru müthiş çevrimi meydana getiren her şeyi seviyorum.[47]

Böyle bir yazının boy verdiği yerler, yine Miller'in deyişiyle, "insansız büyük akıntıların kenarındaki verimli alüvyonlar"dır.[48] İlgisini zilletli olan üzerinde toplayan yazın, avangart çalışmalarda olduğu gibi belirgin bir karşıtlık temelinde kurulmaz. Avangart, nesneler için yeni düzenler, yeni kullanım olanakları açar; el çabukluğuyla eşyanın yerini değiştirir, beklenmedik bağlamlar hazırlayarak, izleyicisine "şok etkisi" yaratmak ister. Sırası değiştirilen şeyler, yeni bakış olanaklarıyla donatılır. İzleyici kendisini sınırsız olabilirliklerin arasında bularak büyülenir. Nesneleri hizaya sokan sıradüzen bozulur ve başka bir sahnede yeniden inşa edilir. Avangart tasarımlarda şeylere yönelik bir eziyet, zor kullanma bulunabilir. Zilletli yazına dahil metinlerin üsteleyerek etrafında dolaştığı, bazen içine girip çıktığı döküntülere, dışkılara yönelik ilgisi, şok etkisinden çok "mide kaldıran" bir etkiye yol açar. Zilletli yazın, avangart aktivizm ve karşıtlıkta olduğu gibi "politik doğruluklar"ın da göndermesi olamaz. Zilletli olan, politikanın koşulu yatırımların çözüldüğü, Derrida'nın "politikanın imkânsız" olduğunu söylediği o geçişim alanında bulunur. Zillet, poetik yayılımlara uygun bir açıklığın, yatırımlarla kodlanmamış bir genişliğin içinde yer alır. küçük İskender de poetik olanın politik olanla yan yana getirilemeyeceğini düşünür; poetik olan ancak "özürlü bünye"ler üzerinde gerekli genişliği bulabilecektir. Ancak nihai anlamda poetik açıklıkların ortaya çıkardığı, "sistematiğe uyarlanıp uygulama alanı açabilecek" düşünce biçimleridir (s. 92). Zilletli olan üzerinde hakikatin doğasına ilişkin göndermeler tutunamaz. Çünkü zillet bir nesne değildir, yakışıksız bir yığınak, alelade bir birikinti, "karışık, çirkin ve şekilsiz şeyler"dir.[49] Zilletin birikintisi içerisinde, sınırsız içkinliğine geri dönen şeyler, kavramın ve temsilin bittiği yerdeki sessizliğe eklenirler.

Zilletli yazın, Bataille'ın "imkânsız"ın alanı saydığı yerde kurulur. Nesneyi kuran yatırımların çözüldüğü bu alan, sindirilmiş veya hazımsızlık sonucu kusulmuş şeylerce doldurur. Avangart, kozmosun plazması henüz yırtılmadan dile gelir. Bu yırtık yerkürenin sakladığı derin akıntıları serbest bırakır: "cüzzam yayılıyor". Beat kuşağı yazarları savurganca bu kaynaktan beslenir. Beckett'in metinleri böyle bir dağınıklığın içerisinde herhangi bir bildiriyi taşıyamaz olur. Bataille *Göğün Mavisi*'nde, ölü bedenleri, yırtıktan

boşalan zilletli birikintinin ayrıcalıklı bileşeni sayar. Zilletli yazınla birlikte, "iltihaba saplı makasın" serbest bıraktığı, "cesedin avcunda saklı tuttuğu" metin açılıp, çeşitlenir. Bu sayede kozmolojik yırtığın orta yere bıraktıkları kendi estetik ifadesini bulabilir. "Lop lop üre damlatan" çatının kırıldığı yerde, lağımlar saklı durdukları peyzajın altından açığa çıkar. Avangart'ın yıkıntılar içinde gezinen bakışı, zilletli yapıtlarla birlikte pelte şeklini almış, eprimiş bir mizansene doğru yönelir. Karşıda duranın kıvamı, karşıtlığın alternatif kurgusuna değil, daha çok uygunsuzluğa yer açabilir. Uygun yere konularak seyirlik olamayacak, alımlanamayacak bir yapıt, "hayal ishali"dir bu. "gece, akmış bir sümüğü andıracak; o sümüğün serumunda çoğalacağız" (s. 254).

### *Bastırılan Ölüm ve Kadavralar*

küçük İskender'in yazısında cesetlere, kadavralara yönelik ilgi basitçe ölüseviciliğinin açılımları olarak okunamaz. Ölü olmak yaşanan ilişkileri yırtabilecek bir sansasyon olarak iş görür. Ölüler, "miadı dolmuş bedenler", "renksiz, kokusuz ve tensiz kadavralar" pornografik çağrışımları ayaklandırır. Pornografi geniş anlamıyla bir taşkınlık, sınırların teklifsizce aşılması sayılabilirse, küçük İskender'in yazısı inceltilmiş, genelleşmiş bir pornografik etkiyi hep saklı tutar. Mahrem sınırlara yönelik sorumsuz bir sabotaj olan pornografi, yörüngesinden taşan, uygunsuz etkileşimlere yol açar. Pornografi bastırılmış olanın kontrolsüz geri dönüşü, temsil edilemeyen, sessiz kalmış bir alanın talan edilmesi sayılabilir. Ölümün pornografik sunumunda, bedenlerin üzerine işlenmiş tüm simgeler kazınarak, çözünmekte olan et yığınları, cesetler, kadavralar ortaya çıkartılır. Ölümün ertesinde, kurulu organizma işlevini yitirip, anlam katmanlarından sıyrılınca, herhangi bir ekonomi içerisinde değişime sokulamayacak bir artık-beden şeklini alır. Zaten artık olan her şey, politik yatırımların taşıyıcısı olamaz, ekonomik değişimler için değer ifade etmez, simgesel dolanımlar için gerekli anlamı taşıyamaz.

Bataille için ölüm bir aşırılık, simgesel düzen içerisinde soğurulamayacak, dil oyunlarıyla savuşturulamayacak bir yoldan çıkma biçimidir. Ölüm kaçınılmaz olduğu halde, ikiyüzlülükle beklenmedik bir musibetmiş gibi deneyimlenir. Ölüm yaşamın bir uzantısı gibi değil de katastrofik bir kesinti, idrak edilemeyecek bir sansasyon sayılır. "Sabahtan akşama kadar

ölümün temsilleriyle karşı karşıya kalırız ama hiçbirinde ölüm insanın yüzleşeceği kaçınılmaz bir son değildir, hiçbiri doğal bir süreç olan ölümü, hiçbiri eceli, hiçbiri faniliği içermez, tersine hepsinde ölüm olağandışı bir olay, bir sapma, bir facia, bir skandal olarak temsil edilmiştir."[50] Sade'ın bertaraf edilemeyecek, sonlu dünyanın tasarımlarınca sindirilemeyecek kötülük ideali de ölümle birlikte gerçek anlamını bulur. Zaten Sade da ölümdeki pornografiyi işaretler. Philippe Ariés Sade'ın fantezilerinde ölüme dair yeni bir ikonografinin izlerini okur.[51] Sade cinsellikte ve ölümde ortak bir kırılmayı dile getirir. Ariés ölüme ilişkin yeni kavrayışın köklerini biraz da bireylik, kişilik kurgusunda arar. Kolektif olandan kopan ve benliklerine uygun fantezi alanları yaratan kişiler, ölümü de yakışık almaz bulurlar. Bireylik, kolektif olandan kaçan farklılıklarla üretilebildiğinden, ölüm ortak bir yazgı olarak, dekoratif benlikler için çok kaba saba bir sınır koyar.

Modern zamanlara ait kavrayışta ölüm iğrenti kaynağı ve cesetler zilletli atıklar sayılır. Ölümün yakınlığı ve yaşamla içiçeliği, tekinsiz bir art alana taşınır. Çocuklara ölüm bir mahremiyet kılıfı ardında sunulur. Cinsellikte olduğu gibi, ölüme ilişkin kinayeler ve örtük dokundurmalardan oluşan simgesel bir alan açılır. Çünkü ölümün dolaysız tarifini sağlıklı bünyeler kaldıramaz. Ölüm, Epikuros'un yaşamın olduğu yere ölümün sığdırılamayacağını ortaya koyan hazcı tarifi ardına gizlenir, ölümün yaşamla olan ilişkisizliği ilan edilir kolay yoldan. Ölü bedenler telaşla şehir dışına taşınır, el çabukluğuyla gömülürler. Ölü yakınları yaslarını kontrol altında tutarlar. Ariés ölüme dair yeni simge alanında yasın kontrolsüzce dışa vurulmasının bir iğrençlik sayıldığını belirler. Kaybettiklerinin ardından feryadını bastırmayanlar bir çeşit hafif meşreplik izlenimi yaratır. Kanlanmış gözler güneş gözlükleri ardında saklanmalı, siyah yas giysileri içinde metanetli bir duruş sergilenmelidir. Bir meydan okumaymış gibi, yaşayanlar ölümle bir hesapları yokmuş gibi davranırlar. Ölüler bir yok-mekâna havale edilirken, ölenlerin gündelik yaşamın güvenli dolanımı içerisine bulaşmasının, yeniden diriliş mitleri, ya da atavistik kalıntılar halinde "mutlu yaşamlar" içine sokulmasının yolları tıkanır. Baudrillard ölülerle artık ne yapacağımızı bilemediğimizi söylerken, Ariés ve Bataille'la buluşur: "Bugün için ölü olmak normal değil ve bu yeni bir durum. Ölü olmak tasarlanamaz bir anomali; başka hiçbir şey bu kadar çirkin değil. Ölüm bir suç, çaresi olmayan bir sapkınlık."[52] Baudrillard için temel karşıtlık ölümle yaşam arasındaki ayrımdır ve "Batı dünyasının arı metafiziği" içinde ölüm çerçevelenemez. Ölüm bilinemezin ve olmayışın tekinsiz alanına taşınınca "sosyalliğinden"

koparılır.[53] Ölüm ancak medikal bilimlerin yöntemleriyle teşhis edilebilir olur, örneğin ağza doğru yaklaştırılan ayna buğulanmıyorsa bir cesetle karşı karşıya olduğumuzu anlarız. Ölümün bu pozitif tanısından başka bir açıklaması da yoktur. Ölüm organik bir fonksiyon yitiminden başka bir açıklamaya işaret edemez olur. Tüm ölümler zamansız bir vaka ve kötü, yersiz birer şaka gibi duyumsanır. "Her ölüm erkendir" ve yersiz yere ölenler, arkalarında yarım kalmış projeler, yaşanmamış deneyim ve hazlarla gözden kaybolurlar. Yaşamın mutlak ereği ölüm, beklenmedik şekilde sonlu tasarımların gürültüsü altında bastırılır. "Ölüm kendisini bir son veya fail" olarak kuramaz olur.[54]

Cesetler kirlilik kaynağı birer atık sayılsa da, *nekropolis*'de bozunan ve çürüyen cesetler bu dışlanmışlığın içerisinden geri dönmenin yollarını bulurlar. Örneğin, Gotik Roman geleneğinde ölüler yeniden etkin bir fail olabilir, Artaud tiyatrosunda atavistik olanın geri dönüşüne aracı olmaktan söz eder, romantizm ölümü kutsal bir ideale dönüştürür, korku edebiyatı ölümü merkezine alır. Ama ölümün maddeselliği, yaşamla ortaklığı ve etkileşimi geri dönüşsüz bir şekilde bozulmuştur. Ölüler, ya zillet taşıyan cesetler, kadavralar, bozunmuş organizmalar, ya da "ispiritüal celseler"in, ölüsevici seremonilerin yaydığı kutsallık içerisinde geri dönen semavi ruhlar olarak temsil edilirler.

Ölü bedenlerin medyadaki pornografik sunumu, ölüme dair oluşturulmuş yeni ikonografiden beslenir. Ariés ölümün bu yeni tanımının on sekizinci yüzyılda başladığını düşünür. Ölümün yaşamla olan vahşetli alışverişi bu zamanda son bulunca, cesetler de tekinsiz sayılan diğer her şey gibi seyirlik bir konum alır. Ölü bedenlerin pornografik alımlanması da bu zamanda başlamış olur. Seyirci irkiltiyle hazzı birlikte yaşar. "Müşterisi durumuna düştüğümüz bu ceset düşkünlüğüyle,"[55] ucubeleri görmek üzere sirklere gitmek arasında bir fark yoktur.

Cinsel yasaklar nasıl pornografinin yolunu açtıysa, ölümün hazcı alımlanması da, öldürme estetiği üzerine yerleşen bir alt kültür olarak polisiye romanı yaratır. Bu romanlarda öldürme işi kestirmeden yapılmaz, katil eylemine incelik katar, kendi kişiliğini açığa çıkaran bir tertipmiş gibi işler. Öldürme eylemini güdüleyen biraz da yasayla kurulan gerilimli ilişkidir; kimi katillerin kendi künyelerini suç mahalinde bırakmaları bu oyun alanında kalmak istediklerini, arzuyu güdüleyen bu gerilimi ayakta tutma hevesini gösterir. Polisiye romanlarda cinayet, "hayvansı" bir vahşetin doğrudan yansıması gibi değil de, önüne geçilemeyen "insansı" fantezilerin açı-

lımları gibi işlenir. Zaten dedektif de ancak cinayeti işleyenin kişiliğindeki kıvrımları bulgulayabildikçe sonuca varabilecektir.

Karındeşen Jack Viktoryen zamanlarda cinayetlerini sıralarken gözüne kestirdiğini basitçe öldürmemektedir. Öldürmek onun için yeterli değildir, hatta sadece bir başlangıçtır. Üstelik Sade'ın fantezilerini eyleme geçirmekten başka bir şey yapmadığı da söylenebilir. Jeremy Reed, Sade'ın ağzından bunu doğrular: "Barsakları dışarı çıkarır, boğar, yırtar, rahmi alır, baş keser. Sözcüklerim rahat durmaz benim. Kurban arayan işkenceciler gibi yaşarlar."[56] Karındeşen'i tarihin diğer katillerinden farklı kılan dehşetli yan, öldürme eylemindeki artizanal, estetik taraftır. küçük İskender'de de böyle bir vurguya rastlanabilir. Yazılarında öldürmeyi meşru bir eylem saydığını sıklıkla tekrarlar. Bu Sade'ın yarattığı panteondan beslenen bir öldürme isteğidir ve katili "hacimli" kılan bir eylemdir. küçük İskender'in estetiği sınırsız bir insansevmezlikle beslenir, eline geçirdiğini kendi estetik alımlamasının malzemesi yapar. Bu yüzden, ondaki çarpıcı uygunsuzluk, esin dolu heretik duruş, çoğu yerde bir sorumsuzluğa da dönüşebilir. Böyle bir resim içinde Baudrillard'ın Benjamin'in kâhince uyarısını hatırlatması boşuna değildir: Faşizmdeki asıl tehlikeyi "politikanın estetikleştirilmesi"[57] sayan Benjamin'e karşılık Baudrillard, "ölümü yaşamın gerçek anlamda erotikleştirilmesi" olarak kuran Modern kavrayışı "sapkın bir büyülenme" sayar. Yalnızca cesetlere değil, artıklara, zilletli olana, karşı/farklı bedenlere de yönelen, horgörüyle düşkünlük arası bu kararsız ilgi, tehlikeli ve riyakâr bir işleyişi de ele verir.

—

NOTLAR:

1. Kaynak belirtilmedikçe alıntılar küçük İskender'in *cangüncem* (YKY, İstanbul, 1996) adlı kitabındandır. Bu günce küçük İskender'in şiirlerinin tezgâhını da oluşturur.

2. *Defter*'in 39. sayısında Zeynep Sayın'ın yazısında *abject*'in "zillet" olarak karşılanması oldukça yerinde görünüyor. Bu karşılık *object-abject-subject* geçişine olanak tanımasa da, yazının geri kalanında bu şekliyle kullanılacaktır.

3. Kırşehir'de büyüdüğüm Kürt köyünde, dilyetisi erken gelişmiş, meramını ayrıntısıyla dile getiren çocuklar için "öpçe" deyişi kullanılırdı. Örneğin anneannem böyle davranan çocukları (benim gibi) hoşgörmezdi. Sanki onun etkisiymiş gibi, annem, teyzelerim ve dayılarım oldukça suskun insanlardır.

4. Özellikle İlhan Berk'in şiirleri sözlükler arası bir uyum olarak tanımlanabilir. İlhan Berk'in çarpıcı zihinsel galerisinde bu sözlükler beklenmedik şekillerde yan yana gelebilirler. Kendisi de güncesinde coğrafya, botanik gibi konularda yaptığı okumaların şiirine çok şey kattığını yazar.

5. Nurdan Gürbilek, *Ev Ödevi*, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 38.

6. Aktaran Jonathan Culler, *On Puns: Foundation of Letters*, Basil Blackwell, NY, 1988, s. 16.

7. Orhan Koçak, Türkiye'de herhangi bir alanda "geniş, hegemonik, kapsayıcı *kanon*'ların" oluşamadığını savunur. Bu verimli tartışma için, "Türkçe'de Eleştiri: Bir Tarihselleştirme Denemesi" adlı söyleşi metnine bakılabilir (*Defter*, 31, Güz 1997).

8. Henry Miller, *Rimbaud ya da Büyük İsyan*, çev: Mustafa Tüzel, Kabalcı Yay., İstanbul, 1994, s. 85.

9. Jeremy Reed, *Kırbaç İnince*, çeviren Mehmet H. Doğan, Telos Yayınları, İstanbul, 1997, s. 93.

10. *A.g.e.*, s. 147.

11. Bu yazının da böyle nafile bir çabanın parçası olacağı ortada. küçük İskender'in şiirleri yerine güncesinden alıntı yapılması da bu kabulden ileri gelir. Güncesindeki saklı veya belirgin anlam ve belirtilerden küçük İskender'i sorumlu tutabileceğimi düşündüm.

12. Erdoğan Alkan, *Baudelaire ve Satanizm,* Broy Yayınları, İstanbul, 1999, s. 153.

13. Cafer Sadık Yaran, *Kötülük ve Theodise,* Vadi Yayınları, 1997, s. 133.

14. *A.g.e,* s. 133. 15. Aktaran Yaran, s. 134. 16. Aktaran Yaran, s. 135.

17. *A.g.e*, s. 138. 18. *A.g.e,* s. 167.

19. Reha Çamuroğlu, *Tarih, Heteredoksi ve Babailer* (Om Yayınları, İstanbul, 1998), s. 179. Çamuroğlu'na göre, "feleğin çemberinden geçmiş" olarak Anadolu'ya gelen Türkmenler beraberlerinde Animizmin, Şamaniliğin, Maniheizmin, Budizmin ve Batınîliğin yoğun izlerini taşırlar. Selçuklular bu çoğul ortamın üzerine, İslam'ı zor kullanarak yedirmeye çalıştıkça, farklılıkları yan yana tutabilecek "uzlaştırıcı bir evren" kuramazlar. Çamuroğlu, Osmanlı Hanedanının başarısını, biraz da bu ayrımları inkâr etmeyişine ve "heteredoks dervişler"in evreniyle kurulan yakın iletişime bağlar. Bu uyum, Yavuz Sultan Selim'in Alevilere yönelik kıyımıyla son bulacaktır.

20. Reha Çamuroğlu, *Tarih, Heteredoksi ve Babailer* adlı kitabında Yunus Emre için zahirden çok batın önemliydi diye yazarken, tasavvuftaki heretik vektöre işaret etmektedir.

21. Antonin Artaud, *Suç Ortakları ve İşkenceler* (çev. Ahmet Soysal), Nisan Yayınları, 1992, s. 63.

22. Burada, Derrida'nın iz (*trace*), Deleuze ve Guattari'nin yoğunluk (*intensity*) tanımlarıyla, vahşet (*cruelty*) tanımları üst üste biner.

23. Deleuze ve Guattari, *Kapitalizm ve Şizofreni*'de organsız bedenleri, yoğunluklardan kurulu ve arzunun dolaysız seyrine açık düzlükler olarak tanımlarlar.

24. Aktaran Jane Goodall, *Artaud and the Gnostic Drama,* Clarendon Press, Oxford,

1994, s. 107.

25. Antonin Artaud, s. 72.

26. *A.g.e.*, s. 66. 27. Jane Goodall, s. 111. 28. Antonin Artaud, s. 73.

29. J. G. Ballard, *Çarpışma,* çev. Nurgül Deveci, Ayrıntı, İstanbul, 1997, s. 13.

30. *A.g.e.*, s. 22, 26. 31. *A.g.e.*, s. 16.

32. Gotik romanın temel metinleri olarak Mary Shelley'in *Frankenstein* (1818), Charles Maturin'in *Melmoth the Wanderer* (1820), Emily Bronté'nin *Wuthering Heights* (1847, *Uğultulu Tepeler*) ve Henry James'in *The Turn of the Screw* (1898, *Yürek Burgusu*) gösterilebilir. Sade'ın romanları da bu kapsama alınabilir.

33. Jacqueline Howard, *Reading Gothic Fiction: A Bakhtinian Approach,* Clerendon Press, Oxford, 1994, s. 26.

34. Berna Moran'ın listesiyle, Ahmet Mithat'ın *Çengi*'si, Hüseyin Rahmi'nin *Gulyabani*'si ve Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* gotik dehşetten izler taşır. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, Beşir Ayvazoğlu'nun deyişiyle, Safa'nın "ispiritizma celseleri"nden ve parapsikolojiye olan ilgisinden kaynaklanır. Bu kitaptaki mistisizm, "İslamî renk ve muhteva taşımaz", Matmazel Noraliya da bir "mutasavvıfeye" değil, "herhangi bir hıristiyan kadın mistiğe benzer" (Beşir Ayvazoğlu, "Doğu-Batı Açmazında Peyami Safa", *Doğu Batı Dergisi*, sayı 11, s. 107-133).

35. H. G. Wells'in *The Island of Dr. Moreau* (*Doktor Moro'nun Adası*), böyle bir dünyanın eğretilemesi sayılabilir. Endüstri sonrası zamanlardaysa Gotik romanın işlevini bilimkurgu yazını üstlenir. Ancak bu kez ara türler insanla hayvan arasında değil, insan ve makine arasında ortaya çıkar.

36. Şerif Mardin, Bakhtin'deki diyalojik bakışın Türkiye için uygun bir sosyal bilimsel çerçeve sağladığını düşünür. Mardin'e göre Marx ve Durkheim'ın sosyolojik bakış açıları monolojiktir ve Türkiye'deki çok katmanlı sosyalliğe uygun düşmezler. Bakhtin'in kurduğu diyalojik çerçeve, "ritüel hiyerarşi altüstlüklerinin yaşandığı", her şeyin manasızca birbirine karıştığı, ilişkisiz toplum kesimlerinin boy verdiği Türkiye gibi ülkelerdeki kestirilemez oluşumlara dair ipuçları sağlar. Bu tartışma için, Şerif Mardin, "Modern Türk Sosyal Bilimleri Üzerine Bazı Notlar", Bozdoğan ve Kasaba, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.

37. Carol Delaney, *The Seed and the Soil: Gender and the Cosmology in Turkish Village Society,* University of California Press, Los Angeles, 1991, s. 251.

38. Robert Stan, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film,* The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989, s. 169.

39. *A.g.e.*, s. 163. 40. *A.g.e.*, s. 156.

41. Elizabeth Grosz, "Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit", Rosemarie Garland Thomson (der.), *Freakery: Cultural Spectators of Extraordinary Body* içinde, NY University Press, NY, 1996, s. 57.

42. Bakhtin'in, özellikle Rabelais'nin yapıtını tanımlarken kullandığı karnaval metaforu, eğlence endüstrisinin parçası olmuş ve turistlerin hazlarını tatmine yarayan tertiplerinden tamamen farklıdır. Karnaval, deyim yerindeyse bir tür heteretopya sahnesidir.

43. *A.g.e.,* s.137.

44. Jeremy Reed, *Kırbaç İnince,* çev. Mehmet H. Doğan, Telos Yayınları, 1997.

45. Jeremy Reed, *Sayıklamalar: Arthur Rimbaud*, çev. Ülker İnce, Telos Yayınları, 1998.

46. R. B. Kirshner, *Joyce, Bakhtin and Popular Literature: Chronicles of Disorder,* The Univ. of North Carolina Press, Londra, 1993, s. 4.

47. Aktaran, Nick Land, *The Thirst for Annihilation: Georges Bataille and Virulent Nihilism,* Routledge, NY ve Londra, 1992, s. 130 (çeviri bana ait).

48. *A.g.e.*, s. 130.

49. Georges Bataille, *Göğün Mavisi,* çev. Didem Eryar, Mitos Yayınları, İstanbul, 1995,

s. 52.

50. Nurdan Gürbilek, "Yabancının Ölümü", *Virgül*, Ekim 1997, s. 57.

51. Philippe Ariés, *Western Attitudes Towards Death: From the Middle Ages to the Present*, çev: Patricia Ranum, The Johns Hopkins Univ. Press, Londra, 1990, s. 57-58.

52. Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, SAGE, Londra, 1993, s. 126.

53. *A.g.e.*, s. 131. 54. *A.g.e.*, s. 131.

55. Nurdan Gürbilek, *a.g.y.,* s. 57.

56. Jeremy Reed, *Kırbaç İnince*, s. 122.

57. Jean Baudrillard, s. 185.

# B E Y N İ N  U Z V U

## Yüksel Arslan Resmi Üzerine Bir Okuma Denemesi

Zeynep Sayın

### I.

"Evet, kafatasımızın içinde nefis, esrarengiz, korkunç bir organ var: beyin!"

Yüksel Arslan

Karşımda duruyor, Yüksel Arslan'ın *Etkileşimler*'inden "Georges Bataille, Arture 316", sene 1983, 47a. Ne otuz sene önce yaptığı bedenler gibi "kemikleri ve kasları et bağlamamış, dökülmekte olan insan kalıntıları"nı[1] andıran bir beden bu; ne de bedenin parçalanmış, birbirine eklemlenmekte zorlanan ve yüzergezerleşen organları sürekli bir geçirgenlik halinde eyliyor, birinden diğerine akıyor. Tersine, tamamlanmış, kesin sınırları çizilmiş, içerinin dışarı taşmadığı, dışarının içeri sızmadığı bu beden, *arture* alanının ortasında duruyor, kendini olanca oylumluluğuyla ortaya koyuyor. Organlar arasında kurulan ve bedenin bütünlüğünü sağlayan ilişkiyi belirleyen çizgiler kalın ve sert; bir yandan bedensel organları saçılmaktan ve dağılmaktan korurken diğer yandan Wölfflin'in çizgisellik diyeceği şekilde resmi "resim" olmaktan uzaklaştırarak desene yaklaştırıyor. Böyle bakınca Arslan'ın ısrarla vurguladığı *arture* sözcüğü sanki haklılık kazanıyor: sanatçının *peinture* karşısında kullandığı sözcük, resimden resimselliği alarak onu sanat –*art* (Lat. *ars*)– ile sanat öncesi ya da ötesi addedilen idrar –*ure*– arası başka bir uzamda yerlemlendirmeyi amaçlıyor. Ne var ki Arslan'ın *art*'a eklediği *ure* takısı, sanki bedenden atılan salgıların ve sıvıların yanı sıra sanatın da dışında kalan bir atılmışlığı, sanki sanatın da belden aşağısını taşıyor.

Oysa nasıl sanki "Arture 316" resim yerine desen olarak kendi üstüne kapanıyorsa, tersine bir hareketle bedenin biçimsel kapalılığına karşın dı-

1. Mazhar Şevket İpşiroğlu, *Yüksel Arslan. Bir Dönem: 1951-1961* içinde; İstanbul, 1978: Ada, s. 11.

şarıya açılmaması gereken yerler ayrıksı bir biçimde her an dışarı taşacakmış gibi görünüyor; omuzlardan başlayarak bedenin damarları yükselmeye ve kabarmaya, vurgun yemiş balıkadam misali derinin sınırını içeriden zorlamaya başlıyor. *Arture* alanında simetrik biçimde ortalanan bedenin kontürü, onun kaplaması gereken uzamı kesin sınırlarla belirlese de bedene balıkadam özelliğini veren şey, omuzların taşıyacağı başın yerini alan penis ucunun, bedenin tümünü kocaman bir fallüse (*phallus*) dönüştürmesi. Bu sayede içinde yüzdüğü suyu her an yaracak bir potansiyel yayılıyor bedenden; bedenin kendi penisi kendine yetmediği için Arslan bedenin tümünü her an dikilmeye ve patlamaya hazır bir fallüse dönüştürdüğü an, damarları giderek şişen ve her an göğe fışkıracakmış gibi görünen bedenin aksine sönükleşen ve yerçekimi kurallarına yenik düşen bir organa dönüşüyor penis; bedenin içinden taşan, kaburgaları yüzgeç gibi şişiren güç, bedenin sınırlarını dışarı doğru açarken diğer organlar misali sadece bedensel bir organ olan penisin yerini belirliyor – madem ki bedenin tümü volkanik bir fallüse evriliyor, penise beden alanında ve *arture* alanında hak ettiğinden fazlası bahşedilmiyor.

Bunun böyle olmasının nedeni, fallüsün kendine dönüşen bedenin patlamaya hazır bir volkan gibi için için yanarken görme eylemini sürdürebiliyor olması: Bataille figürünün gözleri, fallüs başının içinden dışarı bakıyor ve bedensel boşalmayı görmeyle ilişkilendiriyor. Bedenin asal özelliği, boşalmaya hazır bir gerginlikle beklerken aynı zamanda görüyor olması, ya da tersine, görme eyleminin boşalmayla ters orantılı değil, düz orantılı kurgulanması ve gözlerin görebilme eyleminin boşalmaya atfedilmesi. Görmenin ötekisinin, görmenin belden aşağısı olan şeyin, görmenin önkoşulu olarak konumlandırılması: görmek, taşmanın ve taşkınlaşmanın varoluş nedeni. Ve aynı zamanda tersi: patlama ve taşkınlaşma, gözlerin varoluş nedeni. Asla bedenin önünde bedenden bakan ve bedene bakan bir karşıtlık ilişkisi içinde değil gözler; bedenin asal özelliğinden, onu taşıyan dirimsel güçten soluklanmakta ve yalnızca onun sayesinde görebilmekteler. Böyle bakınca görmenin fallik bir eylem olduğunu öneren bir beden "Arture 316"nın bedeni; Bataille'ın yirmili yılların başından beri altını çizdiği şeyi, görmeyi ve boşalmayı aynı organda kesiştirmeyi gerçekleştiriyor, bedeni bu tekil organın kendine evriltiyor. Ya da buna şöyle denebilir: aynı anda boşalan ve gören bu organ, fallik bir beyin ya da beyinsel bir fallüs aslında; bu iki işlev, birbirine karşıt olarak konumlandırılan iki ayrı edimi değil, aynı komuta-görev zincirine göre eyleyen beynin ortak bir ya-

sallıkta buluşan taşkınlığını dile getiriyor. O nedenle Bataille'ın sözcüğü sözcüğüne *penis cerebri*, beynin uzvu dediği şeye dönüşmüş bir beden temsili bu; kafatasının yerini alan penis ucu, yüzün diğer duyu organlarını ihmal ederek beynin tümünü ele geçirmiş, görerek ve fışkırarak dışarı açılmayı öneriyor.

Bedenin görme sayesinde içine aldığı ve boşalma sayesinde dışarı attığı şey, aynı anda koskoca bir beyin uzvuna dönüşen bedende ve *arture* sözcüğünde yan yana ve karşı karşıya yer alıyor: beden olan ve bedenden atıldığı için artık bedene dair olmayan şeyle, sanat olan ve –düne değin– sanattan atılmış olduğu için sanata dair olmayan iki ayrı uzam beraberce okunuyor Yüksel Arslan'ın Bataille temsilinde; ancak ayrıksı bir biçimde aynı sözcükte ve aynı resim alanında yer alan *art* ve *ure*, asla iç içe geçmiyor; birbirine tersinden eşlik eden iki ayrı çizgi gibi ters istikamette birbirine koşut gidiyor. Resim olmama kaygısı güden bu resmin, "Arture 316"nın anlatısı, onun biçimiyle çelişiyor çünkü; anlatı, resim alanını yarmayı, bedenden ve sanattan atılan şeyin kendini dile getirmeyi arzularken Arslan'ın ısrarla koruduğu kesin ve sert çizgiler, bedenin içerisiyle dışarısı arasındaki sınırın da korunmasına ve bedenin taşkınlığının engellenmesine yol açıyor. Bir diğer deyişle *arture*'ün biçimiyle bu biçimsel sınırlar içinde göze gelen *penis cerebri*'nin varoluşu birbirlerine muhalifler aslında; beynin uzvu, onu bir arada tutan özgüllüğünü biçimsel olarak koruduğu sürece dağılıp saçılamıyor, sadece bir an sonra gerçekleşebilecek olan dağılma anını anıştırıyor. Bir olasılık kipi egemen böyle bakınca "Arture 316"ya; *arture*, kendi anlatısına dönüşmeyi önereceğine ona belirgin bir mesafeyle yaklaştığı, ya da diğer bir deyişle, anlattığı şeyi temsil ettiği için bu tür bir beden temsili karşısında garip bir tedirginlik ve yabancılaşma yaşanıyor. İki anlamda birden: gerek bedensel gerek sanatsal biçim anlatısal önermeden ayrı bir yerde, aslında onun tam da karşı çıktığı uzamda yer alıyor ve bu türden bir yan yanalık ve karşıtlık, tuhaf bir gerilim yaratıyor.

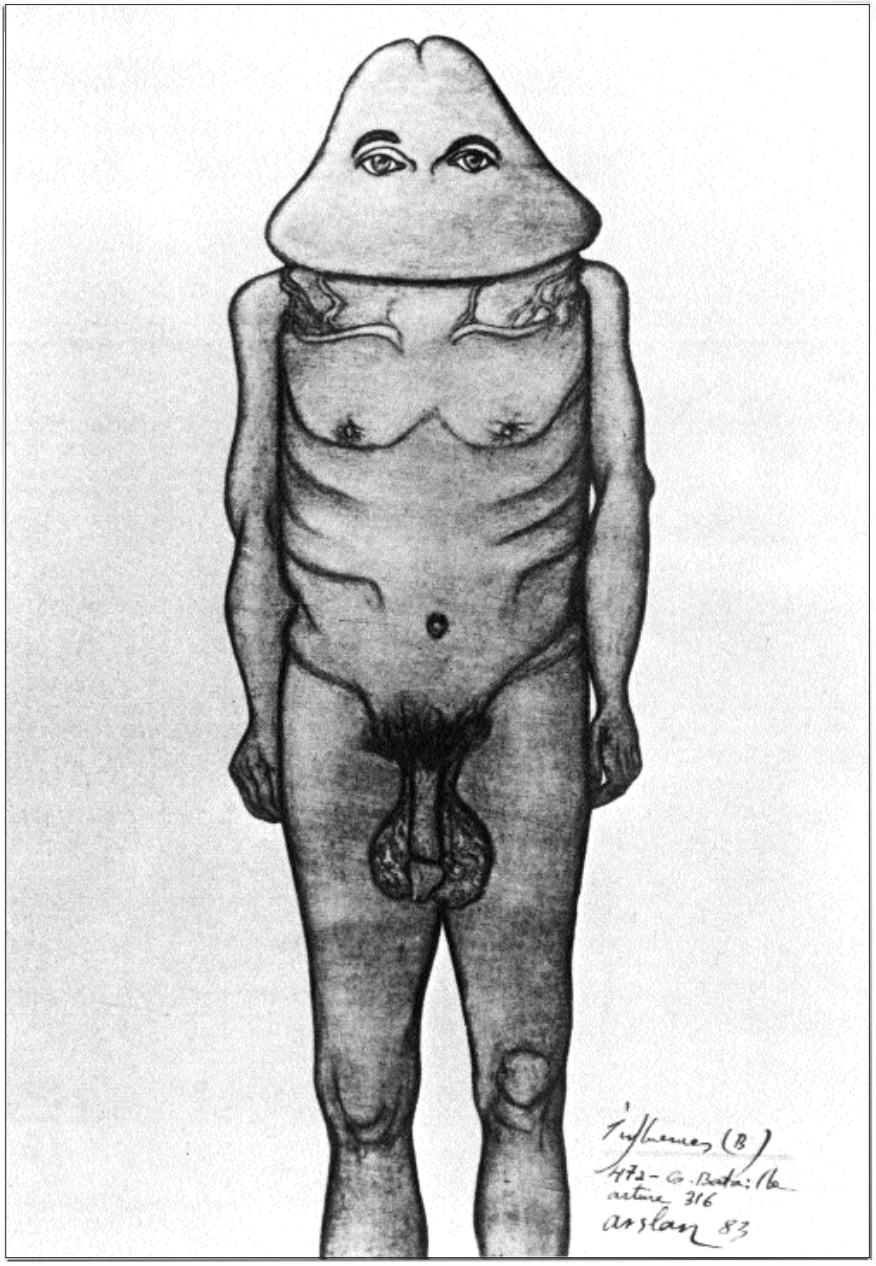
Okurunu bir anlamda yarı yolda bırakmasına karşın, Arslan resminin vazgeçilmez lezzeti de buradan kaynaklanıyor belki: çünkü Bataille'ın anlatısını ve Bataille'ın bedenini temsil ederken aslında ona –ve kendine– tümüyle aykırı bir şey yapıyor. Çünkü *penis cerebri* tanımı bir yana, Bataille'ın yine yirmili yılların ortasında düşünsel bağlamda Descartes'tan ödünç alarak –ve ona meydan okuyarak– öne sürdüğü *œel pinéal*kavramı, Bataille sözlüğünde kafatasının ve gökyüzünün gözü ya da kafatası fallüsü anlamına geliyor. Oysa Descartes bağlamında olanaksız bir tanım bu; çünkü

Descartes embriyovari ve gücül nitelikteki bu pineal bezi, düşüncelerin üretildiği ve itaat etmesi için bedene iletildiği yer olarak düşünüyor. Örneğin iki gözün ayrı açıdan gördüğü imgeyi merkezi bir perspektifte birleştiren organ da pineal bez; o olmaksızın düşünce aydınlanamıyor. Bataille'ın karşı çıktığı tam da bu zaten: görme eylemiyle aydınlanan düşünceler, *Aydınlanma*. Arabeyinde içsel olarak hormon salgılayan ve kozalağa benzediği için kozalaksı bez ya da epifiz denen bir bez *pinéal*; ne işe yaradığı bugün dahi tam olarak bilinmese de, güneş ışığıyla epifiz bezinin salgıları ve cinsellik hormonları arasında bir bağıntı olduğu tahmin ediliyor. Örneğin sabahları uyku sırasında görülen ereksiyonun, *biural* denen bir ritm sayesinde gerçekleştiği ve bu ritmin güneşe bağlı olduğu, yani güneş doğduğu an güneş hormonlarının –cinsel hormonların– salgılanmaya başladığı varsayılıyor. Bu yüzden bir yandan güneşe doğru açan ve göğe doğru dikilen bedenler Bataille'ın bedenleri; uç verdikçe taşkınlaşıyor, kendi içine kapanacakları an açılıyorlar. Ne var ki diğer yandan uç verdikleri organları bacak araları; bacak aralarından bakıyor, bacak aralarından boşalıyor, bacak aralarından ölüyorlar. Oysa güneşle yarışan, onun yerini almaya çalışan bir göz *œel pinéal*; ona bakma yürekliliğini gösterdiği ve dikildiği an, elbette yere kapanıyor. Onun için görmeyi dikleşmenin yanı sıra yataylaşmayla eşzamanlı ilişkilendiriyor Bataille: ancak dikildiği an görüyor insan, gördüğü an ise yataylaşıyor; boşalırken, onu derinden sarsan bir yaşantıyla hıçkırırken, düş görürken ve ölürken dikeyleşmeyle yataylaşma arası gidip geliyor: "Mezarından kalkan bir hortlak gibi aniden dikiliyor ve aynı ani hareketle yıkılıyor. Bir kaç saat sonra yeniden dikiliyor ve yeniden yıkılıyor ve gün be gün aynı şeyi yapıyor; bu büyük cinsel birleşme dünyanın güneşe bakarak onun çevresinde dönmesinden kaynaklanıyor."[2]

Nitekim "Arture 316"nın bedeni de *arture* alanının ortasından yukarıya doğru fışkırmak, fışkırdığı an kendinde olmak ve kendinden olmak üzere yerlemleniyor. Bataille'ın anlatısına ilk bakışta sadık Arslan. Kaldı ki Bataille *penis cerebri*'ye aynı zamanda *corpus pineale* –kozalak beden– ismini vermiş. Kudüs'te yalnızca İslamiyet'in değil, aynı zamanda Hıristiyanlığın da kutsal mekânı sayılan Kubbet-ü Sahra'nın kubbesine de *pinna*'dan ve

2. Georges Bataille, *Œuvres complètes,* 12 cilt, Paris: Gallimard, 1971 vd., cilt II, s. 318. Ya da bkz. Bernd Mattheus, *Georges Bataille. Eine Thanatographie*, Münih: Matthes & Seitz, 1984 (2 cilt), cilt I, s. 89.

3. Bu noktada Bataille'ın başka bir sözcük oyununa daha değinmek gerek: *pine*, Fransızca argoda penis anlamına geldiği için penisle *anal* sözcüklerini de bir araya getiren bir kavram *œel pinéal*.



*Georges Bataille, Arture 316,* 1983, 47a.

*pinea*'dan türetilen *pinakel* denmekte[3]: İsa'nın göğe uçuşunu anımsatmak için geçmişte ortası delik olan bir kubbe bu. Onun için *je* (ben), *Jesus* (İsa) ve *Vesuv* (Vezüv) yanardağının birleşiminden oluşturduğu sözcükle bir *Jesuv* olduğunu iddia ediyor Bataille; bakarken fışkırmayı, fışkırırken saçılmayı arzuluyor. Beynin birincil işlevi görerek egemen olmak yerine, görürken kendinden geçmek ve görerek kendinden olmak ona göre; bu yüzden kişinin ancak kendinden geçtiği an en çok kendi olacağına inanıyor. Bunun önkoşulu ise görme eylemi sayesinde dünyaya bakmaktan ve bakarak egemen olmaktan feragat etmek. Ya da çelişkili görünse de tam tersi: güneşin kendine dönüşerek güneş tarafından köreltilmek. Çünkü ancak Ikaros ya da Prome-theus gibi görme ekonomisine karşı çıkan ve sınırın ötesine geçen yürekliler, bunun bedeli yanma ve düşme olsa bile, güneşle rekabet etmeye girişebiliyor. Özne olmanın bedeli, kişinin kendini sarf etmesi, tüketmesi. Bu nedenle gözlerin deliğiyle fallüsün deliği yukarıya doğru kabaran bir beyinde birleşiyor ve görme ile taşkınlık, aydınlanma ile beden asla bir karşıtlık değil, yalnızca bir iç içelik ilişkisi olarak kurgulanıyor.

Bu yüzden "Arture 316"nın karşısında durarak bedenin içerdiği olasılık kipine dışarıdan bakmak ciddi bir olanaksızlık aslında: göz ile beden, bakan özne ile *arture* alanı arasındaki ilişki korunduğu sürece gözün fallik bir bedene dönüşmesine engel olunuyor; beynin uzvu taşkınlaşmıyor, sadece taşkınlaşma potansiyeli taşıyan bir bedeni dışarıdan gözlüyor. Kaçınılmaz temsil ilişkisi, gerek bakan öznenin *penis cerebri*'ye dönüşmesini, gerekse *arture* alanının yarılmasını önlüyor. Bakan göz, *arture* alanının içine asla giremiyor, onunla yarışarak kendinden geçemiyor. Ancak her çalışması aynı olanaksızlıktan ve aynı gerilimden soluklanmıyor Arslan'ın; nitekim sanki *Etkileşim* dizisi *arture*'lerinden yirmi sene önce, altmışlı yıllarda yaptığı çizimler, Bataille'ın anlatısını temsil edeceğine, daha ziyade onun kendine dönüşmeye çalışıyor. Ya da Bataille'ın *penis cerebri*'sini temsil edeceğine, *penis cerebri*'nin kendine öykünüyor. İçinde yer aldıkları mekânın yerini kaplayan ve ne bedeni ne mekânı temsil etmeye çalışan çizimler bunlar. Başsız bir gövdenin tepesinde beliren ve ortasında koca karanlık bir delik taşıyan bedenden, beynin kıvrımlarına öykünerek kıvrımların uzantısı olarak görünen fallüsten, yanardağ olarak fışkıran ve fışkırdığı an lavlarında iki göz belirginleşen fallüs başından, onun eteğinde oturan *corpus pineale*'den söz ediyorum. Üstelik çizim olmalarına ve çizgi sayesinde bedensel sınırları daha kolay kapalı tutabilecek olmalarına karşın "resim-

sel" olana yaklaşan, geçirgen, içerisi ile dışarısı arasındaki sınırları zorlayan, bedensel merkezlemeden kaçınan çizimler bunlar; gerek Bataille'ın *informe* dediği türden bir biçim/sizliğe gerekse otuzlu yıllarda Bataille'ın Michel Leiris ve Roger Caillois ile birlikte türettiği *acéphalic* (başsız gövde) kavramına çok daha yakınlar.

Böyle bakınca şaşırtıcı bir biçimde söylediğinin tersini yapıyor sanki Arslan: *arture*'lerinde *ure*'den uzaklaşıyor, çizimlerinde yaklaşıyor. Çünkü Bataille'ın vurgulamaktan yorulmadığı şey, *informe*'nin yalnızca *corpus pineale*'ye değil, aynı zamanda dışkılamaya ve salgılamaya da dair olduğu; güneşe bakmaktan çekinmeyen ve güneşin gözüne dönüşen bedenlerin anüsün de bir parçasına dönüştüğü ve bu türden bir dönüşümün dışkının biçim/sizliğini içerdiği. Kaldı ki Arslan'ın çizgisel beyin uzuvları yalnızca dışkının biçim/sizliğine sahip olmakla yetinmiyor, aynı zamanda dışkıyı yiyiyorlar: yalnızca bedenden atılan ifrazatlar değil, aynı zamanda bedene giren besinler de biçim/siz aslında. Üstelik aynı zamanda bedenin kendi tarafından öğütülmüş ve kendi tarafından dışkılanmışlar. İçeri ile dışarısı arasındaki asude ayrımların kesinkes ortadan kalktığı, göze dair kartezyen egemenliğin ilga edildiği, dikeyliğin baskıcılığına karşı gelindiği, yataylıktan ürkülmediği, insanın aklını başında tutacağına aklını başından alan bir uzam *informe*'nin uzamı; salgılara ve kana, tükürüğe, inorganiğe, bitkisele, hayvansala daha yakın olması, onun yalnızca saçılıp dağılmasından ve kendini sarf etmesinden değil, aynı zamanda koku alma yetisini de içermesinden kaynaklanıyor. Kaldı ki dikeylik halinden yataylığa dönüşebilmek uğruna Man Ray'den Salvador Dali'ye, Jacques-André Boiffard'dan Raoul Ubac'a ve Hans Bellmer'e değin uzanan çığır açıcı bir mekanik yöntem de belirliyor Bataille: kendi merkezi ekseninde çevrilerek dikeyden yataya doğru betimlenen bir *düşme* hareketi bu; *basasse*. Dört ayağı üzerine düşen insan, bütünlükten ve gözmerkezcilikten kurtularak cinsel organını ve salgılarını kendinin ötekisi olarak yaşantılamıyor; artık ötekisi demeye olanak kalmamışsa da, kendinin ötekisi, kendinin belden aşağısı *oluyor*.

Nitekim Bataille ve arkadaşlarının 1936-39 arasında dört sayı çıkardığı ve kaçınılmaz olarak yeniden fallüs çağrışımlarına uzanan *Acéphale* dergisi de başın egemenliğini ve dikey konumunu kaybetmiş bir bedeni muştuluyor. Bu noktada bir parantez açarak Bataille ile arkadaşlarının Freud'un 1930 yılında yayımlamış olduğu *Uygarlığın Huzursuzluğu* isimli kitabı duymamış ya da okumamış olmalarının olanaksız olduğunu söylemek gerek. İnsan uygarlığının insanın *homo erectus* olarak doğrulduğu ve koku yerine

görmeye üstünlük tanıdığı an başladığını savlıyor bu kitapta Freud; insanın cinsel organlarından, dışkılamasından ve kanamasından –menstrüasyon– ancak dikilme sonucu utandığını, ancak uygarlıkla birlikte bedenin ve bedene dair kokulu ve biçim/siz salgıların gözün ötekisine dönüşmeye başladığını söylüyor. Freud'u bir tür Rousseauvari özgürleşme peygamberi olarak okuyan Bataille, insan yüzünün göz ve ağız ekseniyle dört ayaklı hayvanın ağız-anüs eksenini karşılaştıran bir metin yazıyor, sürrealistlerin –ömrü ancak iki sene süren– ortak dergisi *Documents*'da; "Ağız" başlıklı bu metin için Boiffard ağzın ve ağız içinin fotoğrafını çekiyor.[4] Sene 1930. Andrè Breton ile Bataille arasındaki anlaşmazlığın *İkinci Sürrealist Manifesto*'da kamuya ilan edildiği sene. Breton, bundan böyle Bataille'ın bir *dışkı felsefecisi* olduğunu her yerde vurguluyor ve onu şiddetle yadsıyor. Bataille'a göre dikleşmiş olan insan, hayvandan farklı olarak dil yetisine sahip ve onun ağzından çıkan şey, sözcük oluyor. Descartes'e göre epifiz bezinde üretilen ve söze iletilen şey. Oysa yataylığa bağlı olan hayvan, ağzını büyük oranda avlanma ve öldürme amaçlı kullanıyor: ağzı sayesinde bedenine aldığı besinleri, anüsü sayesinde dışkılıyor. İnsan ise sadece haz alırken ya da acı çekerken ağzını hayvan gibi kullanıyor; bu nedenle dikeyliğini mekanik bir yöntem sayesinde elinden alarak insana ağız ile anüsün ilintisini yeniden bahşetmek, insanı yere düşürmek gerek. Bataille'ın kurduğu cümleler açık; insanı, onu tutsak kılan dikeylikten kurtarmak ve kendi olabilmesi uğruna ona özne öncesi halini, dışkılama ve taşkınlaşma evresini yeniden kazandırmak gerek: "Sanırım insanın en çok tiksinti duyduğu şeye... en çok teslim olmuş olduğunu görmesinden daha önemli bir şey yoktur."[5] Bu türden bir görü ise, beynin uzvuna dönüşerek bir örümceğin ya da solucanın üstüne basar gibi biçim kazanan her şeyin üstüne basıldığı, kişinin kendinden fırlatıp attığı şeyi kendinin olarak kabul ettiği ve onu biçimsel bir güzelliğe dönüştürerek kendinden atma eylemini sürdürmediği sürece gerçekleşebiliyor. Nitekim 1934 yılında yazdığı *L'abjection et les formes misèrables* (Fırlatıp Atma ve Sefil Biçimler), Bataille'ın Freud okumuş olduğunu ve onun *Verwerfung* (fırlatıp atma) kavramını bildiğini kanıtlamakla kalmıyor, aynı zamanda *misèrables* sözcüğünün nasıl giderek yadsınan ve aşağı görülen bir zillete dönüştüğünü de araştırıyor. Bu yüzden kişinin kendinden uzaklaştırdığı kötü kokulu biçimsizliğin –*informe*'nin– estetiği, insanlara hayvan-

4. *Documents 5*, 1939, s. 299.

5. Georges Bataille, *a.g.e.*, cilt II, s. 320. Ya da bkz. Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999, s. 485.

ların *masum vahşetini* geri vermeyi, taşkınlıkla ve kendinden geçerek görmeyi yeniden kokuyla ve diğer duyularla ilişkilendirmeyi, insanı *homo erectus* öncesi konumuna geri çevrimlemeyi amaçlıyor.[6]

Bu bağlamda Arslan'ın *art* sözcüğüne eklediği *ure* takısı, bir anlamda biçimsel olarak kendiyle çelişse bile, başka bir anlamda *teknik olarak biçimin kendini sorunsallaştırıyor* ve *arture*'lerinde biçimi teknik olarak yine de sanki yerine oturtmaya çalışıyor: bedenin kendinden fırlatıp attığı şey olan idrar, gerek Arslan'a göre ellili yıllara değin dışlanmış olduğu kurumsal bir uzama –sanata–, gerekse *arture* alanına yeniden dahil ediliyor. Şunu kastediyorum: Arslan'ın Bataille *arture*'ü kendi ekseninde çevrilerek dikeyden yataya düşen bir beden tanımına asla uymasa ve sanata karşı çıkan ve sanatın belden aşağısına –*informe*– öykünen bir metne öykünmekten oldukça uzak dursa bile, tekniğin bir *yapma biçimi* (Cassirer) olduğunun fazlasıyla farkında Arslan ve kanımca çizgileriyle ve anlatısıyla ıskaladığı şeyi, sahici bir sanat işçisi olarak gerçekleştirmeyi deniyor. Arslan'ın kendine özgü boya tekniği malum: toprak, bal, yumurta akı, kemik iliği, kan ve idrar gibi doğal malzemeler kullanarak o güne değin teknik olarak sanattan fırlatılıp atılan şeyi, insana özgü salgıları ve dışkıları *tarih öncesi* diye adlandırılan zamanlardaki gibi kullanma çabasında. Böylece belki görsel bir imge olarak gerçekleştireceği yerde ancak anlatısını sunabildiği *informe*'ye, başka bir bağlamda hakkını vermeyi, bedenden dışlanan ve fırlatılıp atılan şeyi *dokunma* sayesinde yeniden elde etmeyi ve onu bedene ve *arture*'e katmayı deniyor. Çünkü iddiaya göre figüratif sanatın başlangıcında çizgi, çizginin öncülü olarak da *iz* var: ayak izi, avuç izi, yağmur izi. Ne var ki izin oluşabilmesi ve çizgiye sürülebilmesi için önce bedensel bir dokunuş gerekiyor: kumsalda kalan ayak izlerinin çizgisel temsili, kaçınılmaz olarak ayakların kumsalda önceden iz bırakmış, yani bedenin kumsala dokunmuş olmasını gerektiriyor.

Bunun için dokunuştan soluk alan imgeler, bir bakıma temsil ilişkisinin kendini yararak, temsil ile öykünme arasında açılan bir ara-alanı gözler önüne seriyor. Çünkü bir anlamda hem temsil ettiği şeyin kendisi oluyor *iz*, hem de ondan başka bir şey, onun sayesinde vücud bulan bir farklılık oluyor. Göz ile beden, özne ile nesne arasındaki ayrımların ötesinde, onların arasında bir alan açıyor dokunuşa dayalı bu türden imgeler; çizgi,

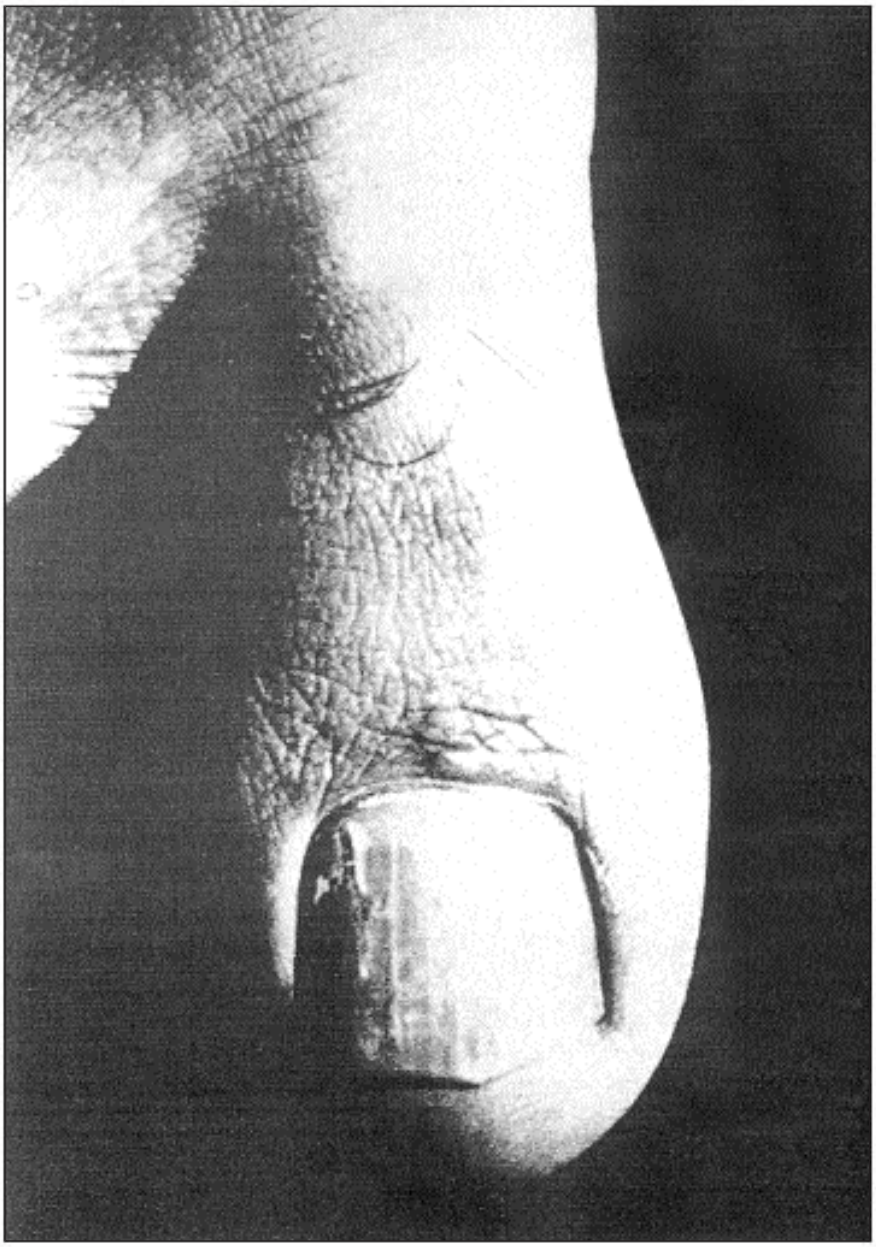
6. "Her insanın içinde tutsak ve bir parça aralandığı an çıkışı bularak dışarı fırlayan bir hayvan var." Bataille, a.*g.e.*, cilt I, s. 208 vd. Ya da Menninghaus, *a.g.e.*, s. 489.

bedensel dokunuşun izini taşıyor ve –artık o olmasa bile– bedene sıkı sıkıya bağlı bulunuyor. Nitekim bu nedenle Peirce, dokunmanın izini taşıyan imgeleri diğerlerinden ayırt etmek gerektiğini savlayarak onlara *index* ismini veriyor.[7] Geleneksel anlamda ne gösterge ile gönderge arasında eyleyen ne de ikame ettikleri göndergeyi temsil eden imgeler bunlar; parmak izi ya da tıbbi semptomlar gibi göndergenin iz sayesinde gerçekleştiği birebir bir ilişkiden kaynaklanıyorlar. Peirce, içsel bir nedenin yüzeyde dışavuran bedensel semptomlarını da birebir dokunmaya dayalı bir imge olarak okuyor: deri hastalıkları, vb. Böyle bakınca resmini yaptığı bedenle dolayımsız bir ilişki kurmasını sağlıyor sanki Arslan'ın kendisine özgü boya tekniği; boyadığı bedenlere bir anlamda bedensel bir temasın izini bahşediyor. Temsil ile öykünme ilişkisi arasında yer alan bir uzam bu; temsil edilen bedenler, organik diyebileceğim türden bir ilişkiyle Arslan'ın kendisine ve bedene bağlanmış oluyor. Ne var ki garip bir ara uzam bu: çünkü temsil edilen bedenlerin izi değil yine de sürülen, sadece bedenin izi. Bedenler, ortak bir dokunuşla birbirine bağlanıyor, birbirine eklemleniyor. Örneğin Arslan'ın *İnsan* dizisi gibi bir dizide sürekli birbirlerinin yerini alan yüzyılların bedenlerinin ortak bağlayıcılığı da bu olsa gerek.

Bu türden dokunuşa dayalı bir imge –*index*– Arslan'ı aynı zamanda yine Bataille'a ve sürrealistlere bağlıyor: çünkü *Documents*'da yayımlanan ve Bataille'ın metinlerine eşlik eden Boiffard ve Ubaq fotoğraflarını da birer *index* olarak okuyor Krauss; çünkü fotoğrafın bedenle dolayımsız bir ilişkisi var: öncesinde bedensel dokunuş bulunmadan ne fotoğrafın negatifi, ne pozitifi var olabiliyor.[8] Böylece garip bir şey gerçekleşiyor: Ubaq'ın ve Boiffard'ın fotoğrafları bedenle, Bataille'ın bedeni ise Arslan'ın bedeniyle ve hepsinin yapıtı bedensel bir ilişkiyle sözünü ettiğim ara-alanda yine birbirine bağlanmış oluyor. Biçimi yarmaya çalışan koca bir biçim/sizlik zinciri belki. Kaldı ki Boiffard ve Ubaq'ın çektiği bedensel organ fotoğrafları; ağız, dil ve ayak başparmağı, *index*'e dayalı birer *informe*'ye dönüşüyor: bedensel bütünlüklerinden koparıldıkları an her yere geçit veren, kendi başlarına eyleyen biçim/siz organlar bunlar; Yüksel Arslan da bedeni parçalamayı ve dil, ayak başparmağı ile ağız arasındaki parçalanmış ilişkiyi kullanmayı çok seviyor. Bataille'ın sözünü ettiği ve ağız-anüs ekseninde yer

7. Charles Sanders Peirce, *Logic as Semiotics: The Theory of Signs, Philosophic Writings of Peirce* içinde, New York: Dover Publications, 1955, s. 106.

8. Rosalind Krauss, *Corpus Delicti. Das Fotographische, eine Theorie der Abstände* içinde, Münih: Wilhelm Fink, 1998; Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass., Londra: MIT Press, 1994.



Boiffard'ın, *Documents*'da yayımlanan ayak başparmağı fotoğrafı.

*L'Homme 124, Remëdes - Arture 483*, 1983, 47a.

alan organlar anılanlar; ölüm ya da haz anında insanın ağzından çıkan çığlık misali insanın hayvana yakınlığını vurguluyor, insan bedenlerini yalnızca birbirine değil, hayvan bedenlerine de bağlıyor. Örneğin Boiffard'ın fotoğrafını çektiği içi tükürük dolu bir kadın ağzı, dili amorf bir lekeye dönüştürüyor. Bedenle fotoğrafı, hayvanla insanı, gösterge ile göndergeyi birbirine yakınlaştıran aynı amorf leke, Boiffard'ın ayak başparmağı fotoğrafında da beliriyor. Güneşe bakan beden *basasse* hareketiyle dört ayağı üzerine kapandığı zaman, yukarı-aşağı, dikey-yatay karşıtlığı sayesinde oluşan bütün ezberler tersine dönüyor ve gözün egemenliği ondan alınarak anüse, elin yönetimi ondan alınarak ayağa bahşediliyor. *Homo erectus*'un yüceliği, altüst oluyor.

Tam bu noktada Arslan'ın 1997'de yaptığı ve gözmerkezcil bir dizgeyi *basasse*'ye bağlayan bir *arture*'ü anmamak elde değil, "L'Homme 124, Remëdes - Arture 483". *Arture* alanının üst kısmında yer alan ve bedenden koparılmış bir ayaktan söz ediyorum. Derisi yarılarak içindeki damar haritasını gözler önüne seren bu ayağın başparmağı oldukça belirgin ve diğer parmakları ardında gizliyor. Bu ayağın ve başparmağın kullanım kılavuzunu sunuyor sanki *arture*; çorap giymesi bir nevi uygarlık sürecini anıştırırken aynı anda hem fallüsün yerini almış bir başparmak bu; hem de el yerine geçiyor. Ağız, el, ayak, burun; hepsiyle ilişki halinde; sanki Bataille misali onun en insansı organ olduğunu söylüyor. "Arture 483" anal olanın dışlanması sürecine koşut olarak aşağılanmış başparmağa, tutan, giren ve yalanan, el ile fallüs arası bir işlev bahşettiği an organların hiyerarşik dengesi bir kez daha sarsılıyor; Arslan *arture*'ü bir kez daha Bataille'a bağlanıyor. Ne var ki yalnızca başparmağa atfedilen önem sayesinde değil, insanla hayvan –daha doğrusu, insanla köpek– arasında kurulan ilişkiyi de tersyüz ettiği için Bataille'a bağlanıyor. Çünkü yalnızca insan ağzı ile ilişki içinde değil ayak; hayvan ağzıyla da aynı ilişkiyi yaşıyor; ikisi arasında bir fark gözetmiyor. Oysa insanın en aşağı gördüğü hayvana –köpeğe– en çok imrendiğini savlıyorlar Leiris ve Bataille; kendi üstünlüklerine dair sahip oldukları aptalca inanca ve her fırsatta kulaklarını ters göstererek köpeğin alçaklığı üzerinden kendi yüceliklerini kanıtlamaya çalışmalarına karşın, yabanılların totemlerinden Belle Époque'un tüylü şapkalarına değin sürekli köpekle ve köpeksilikle yarıştıklarını ve köpeği insan haysiyetine karşı bir örnek olarak konumlandırdıklarını yazıyorlar. Çünkü ağız-anüs ekseninde yer alan ve kendi dışkısını yiyen bir hayvan köpek; nitekim daha önce değindiğim gibi, bu

bağıntıyı Arslan da yineliyor.[9] Ne var ki tekrar ediyorum: *informe*'yi kendi varoluşuyla değil, yalnızca anlatısıyla anıştıran bir *arture* bu da; ona yalnızca boya tekniğiyle *dokunuyor*.

Bu açıdan Arslan'ın sürdüğü izin ne olduğu da malum: ona kanımca hatalı bir biçimde tarih öncesi "sanat" ismini vermiş de olsa, *Etkileşim*'lerin birinci sırasında, Freud'un uygarlık süreci dediği şeyin henüz yeni uç verdiği zamanlar yer alıyor. Kaldı ki *İnsan* dizisinde koskoca bir uygarlık tarihini anlatmaya girişiyor Arslan: *homo erectus*'tan bu yana insanın ve yapı malzemelerinin resimli tarih atlası. Bu atlasın eskil dönemlerinde bedenden fırlatılıp atılan şeyler –*abject*– henüz bedene dair olma özelliğini koruyor; koku alma henüz görmeden ayrışmamış ve dünya ile beden *dokunma* sayesinde henüz birbirine bağlı. Sürülen bütün izler bedensel bir dokunuş sayesinde sürülüyor; inorganik maddeler ve kan, salgılar ve hayvansal yağ, teknik bir operasyon süreci içinde bedene sımsıkı bağlı; insan dokunma sayesinde ilişki kurmadığı hiç bir şeyi, teknik operasyon zincirinde (Leroi-Gourhan) yer alan bir halkaya dönüştüremiyor. Dikey egemenlik sayesinde neyin nerede durduğu ve nerede durması gerektiğini saptayan bir mesafeyle yaklaşmıyor henüz nesnelere; onları biçimlendirir ve dönüştürürken, kullanırken henüz kendi bedeniyle ilişkilendiriyor. Baş henüz elden ve ayaktan daha önemli değil bu evrede; bıçak, keski, balta, sicim, cenaze, sünnet, vb. – bütün teknik gelenekler bedensel temasla ilintili. Bu yüzden *abicio* –fırlatıp atma, zillet– diye içerisine ve dışarısına, temizliğe ve kirliliğe ilişkin tanımları henüz yeni yeni koyuyor; dışarı akan içerisini henüz kendinin uzantısı olarak algılıyor, dahası kendinin uzantısı olarak besinleştiriyor. Buna idrar, kan, tükürük ve dışkı gibi bedensel ifrazatlar da dahil. Onlarla da ilişki, dokunma sayesinde kuruluyor çünkü; onlar da bedenin izini sürüyor. *Biçimsiz olanın izi, biçime yeni yeni dönüşüyor* henüz, ve biçim, biçimsizliğin izinden soluk alıyor.

Bu nedenle, yapı malzemesi biçimsizliğin –*informe*– izini taşıdığı için kemik iliği, kan ve idrar kullanıyor sanırım Arslan; böylece teknik olarak biçimin kendini *arture* ile değil de *ure* ile sorunsallaştırıyor; kötü kokulu

9. Köpek ile insan arasındaki ilişki, başka bir yazının konusu olmayı hak ediyor. "Köpek gibi davranan kişi, büyük Öteki'nden kaçmayı ve gerçek hazzı –insan doğasının yitirilmiş hayvansallığını– bulmayı dener," diye yazıyor Renata Salecl, bkz. *(Per)versions of Love and Hate*, Londra: Verso, 2000, s. 115; *Kyon* (köpek) sözcüğünden türetilen kinizmden (*kelbiyye*) Derrida'ya değin köpek ile insan arasındaki karşıtlık, kültürbilimsel bütün uzantılarıyla kanımca henüz üzerinde yeterince durulmamış bir alan oluşturuyor.

biçim/sizliğe biçim verirken belki bir anlamda sanata *masum bir vahşeti* yeniden bahşetmeyi deniyor. Bedensel bir dokunuşun izini sürse bile maddeye biçim vermek, kaçınılmaz bir şiddet uygulamak demek çünkü; madde sayesinde dönüştürülen, faydalanılır bir biçime evrildiği an, uyguladığı masum vahşete gözlerini kapıyor insan; insanlık tarihinin başında yatan şiddeti ve taşkınlığı görmezden gelmeye, *techne* ile *episteme* arasındaki benzeşimi ayrıştırmaya (Platon) başlıyor. Bataille'ın sözcüğün gerçek anlamıyla nefret *kustuğu* bu işte: Yunanlıların *idea*'dan neşet eden *ideal* sanat dünyası.

Nitekim *Documents*'ın 1930 senesinde çıkması gereken, ancak Bahar 1931'e sarkan son ve sekizinci sayısında Bataille, Van Gogh'un kesik kulağı üzerine yazdığı yazısında, birbirinden kesinkes ayrılan iki ayrı insan tavrı betimliyor. Gözünü güneşten sakınan ve –Lacan'ın *simgesel düzen* diyeceği– üretim ilişkilerine ve *homo erectus* ve *homo economicus* dizgesine sıkı sıkıya bağlı olan yaltaklanmacı ve aşağılık, üstelik bunun bilincine varmaktan kaçınan bir tavır; öteki ise *techne* ile vahşeti birleştirerek *informe*'ye evrilten, bunu yapabilmek uğruna kendini sarf etmeyi, tüketmeyi ve kurban etmeyi göze alan, güneşe bakmaktan, düşmekten ve yıkılmaktan korkmayan bir tavır. Eğer Platon ve ondan neşet eden yatıştırıcı sanat dünyası birinci tavra dahil edilebilirse, Bataille, Van Gogh'u ikinci tavra dahil etmiş oluyor. İsmini anmasa bile Bataille'ın Breton'u da dahil edeceği ilk gruptaki insanlar yumuşak ve iktidarsız penisçikler olarak can sıkıcı simgesellikle-rine bağlı kalırken –Bataille'ın Arslan'la örtüşen imgeleri böyle–, ikinci grup taşkınlar gözlerinin fallik uzantısını güneşe yönelten, parçalara ayrılan ve "insan bedeninin yaratılışında ıskalanan şeyi, yani kendilerini yeniden bulmak uğruna, dudaklarında köpükle aynı anda bir göz, kıç ve ayak fetişistine"[10] dönüşmeye çalışıyorlar. Andığım yazı, belgelenmiş iki psikiyatrik vakadan, biri güneşten hipnotize olarak parmağını kesen bir erkekten, diğeri "ateş erkeği" dediği birine duyduğu aşk yüzünden kulaklarını kesen bir kadından hareket ediyor. Güneşe bakmaktan ürkmeyen ve Bataille'ın tabiriyle gerçek bir güneş resmi yapan Van Gogh da aynı şekilde güneş tanrısına kendi kulağını kurban olarak sunuyor; dinsel anlamda bir kurban bu, çünkü kurbanın masum vahşeti, öldürmekten değil, "vermekten ve kendini vermekten" kaynaklanıyor: "kurbanın ilkesi yıkımdır; ancak (yakılan kurbanlarda olduğu gibi) zaman zaman sonuna değin gitse bi-

10. Bataille, *a.g.e.*, II, s. 418; ya da Mattheus, *a.g.e.*, s. 189.

le, kurbanın amaçladığı yıkım yok etme değildir... Kurban bir nesnenin başka bir şeye tabi kılındığı bağıntıyı yıkar, kurban edilen hayvanı faydacılık ilkesinden koparır ve onu kaprisli bir kavranamazlığa iade eder."[11] Van Gogh'un kesik kulağını bu türden bir masum yıkım olarak okuyor Bataille: tabi olduğu bedenden ayrılan ve bağımsızlaşan bu kulak, sonsuz bir aşkın ve sonsuz bir kurbanın simgesi.

İlginç olan şu ki, Yüksel Arslan *Etkileşimler*'in ikincil etkileşimlerinde dördüncü sırayı çeken, 1981'de yaptığı "Arture 234"ünde Van Gogh'u da Bataille'cı bir tarz içinde okuyor: mağrur ve vakur bir torero gibi kestiği boğanın kulağı yerine kendi kulağını kurban olarak sevgilisine gönderen Van Gogh'un kesik kulağı beyinden taşan bir fallüse dönüşüyor: vermenin ve kendini vermenin, kendini sonsuz bir vahşete ve kurbana teslim etmenin armağanı, beynin uzvuna dönüşmek. Beynin, kurban sayesinde yaratmaya kadir olduğu *informe* bu – kişi kendini parçalamayı göze aldığı zaman beyne iade edilen, yüzü deforme ederek kulağın yerinde biten kozalak beden; insanın en çok tiksinti duyduğu şey, kendi geçmişinde yatan biçim/sizlik, bu biçimsizliğin biçimlendirilmesi uğruna uygulanan vahşete karşı çıkış; ona yeniden bedenin belden aşağısını ve *ure*'ü bahşetme arzusu. Ne var ki *informe* bile göze geldiği zaman kendi biçim/sizliğine vahşet uygulayarak onu biçime sokuyor; *ure* misali bedensel bir dokunuşun izini sürse bile maddeye biçim vermek, kaçınılmaz bir şiddet uygulamak demek çünkü; madde sayesinde dönüştürülen madde, faydalanılır bir biçime evrildiği an uyguladığı masum vahşete gözlerini kapıyor insan; insanlık tarihinin başında yatan şiddeti ve taşkınlığı görmezden geliyor. İşte bu yüzdendir ki *informe*, mevcut bütün biçimlerin vahşetten kaynaklandığını, parçalanmayı ve kesilmeyi göze almayan bütün biçimlerin aşağılanması gerektiğini ifade ediyor: "*informe* herhangi bir anlamı olan bir sıfat değil aslında; tersine, her şeyin bir biçimi olduğunu varsayan ve aşağılamaya yarayan bir kavram. Tanımı meşruiyetini herhangi bir anlamdan kazanmıyor, ve örümcek ya da solucan misali, her yerde çiğnenebilir."[12]

11. Bataille, *Thèorie de la religion*, Paris: Gallimard, 1949; ya da *Theorie der Religion*, Münih: Matthes & Seitz, 1997, s. 43 ve s. 39 (Türkçesi: *Din Kuramı,* İstanbul: Göçebe, 1997).

12. Bataille, *a.g.e.*, I, s. 217; Menninghaus, *a.g.e.*, s. 488.

*Etkileşimler* dizisinden, *Arture 234*, 1981.

## II.

> "Kutsal dünya, kendini sınırsız aşmaya açık tutar. O, şenliğin dünyasıdır... Kutsal zaman aslında şenlik zamanıdır. Şenlik kaçınılmaz olarak bütün yasakların kalkması anlamına gelmez... ama genelde yasaklanan şeye şenlik zamanında izin verilir, dahası desteklenir. Günlük yaşamdan şenliğe geçişte değerler tersine döner."
>
> Georges Bataille

1929'da *Documents*'da Bataille iki sayfalık bir yazı yayımlıyor ve neden mimarlığa karşı olduğunu ve neden *Acéphalus*'un, başsız adamın mimarlıktan ve baştan kaçınması gerektiğini açıklıyor: baş ve başlangıç –*arche*– adına uygulanan *techne*, bütün yapma biçimlerini kendi faydacılık ilkesine göre örgütlüyor; onları bir *arche* ekonomisine bağlı kılıyor. Bu yüzden yaşam alanlarını tutukevine dönüştüren şey mimarlık. Modern kentlerin temelinde ise mezbahalar ile müzeler ve bu ikisinin karşıtlığı yatıyor. Eğer hayvanların kurban edildiği yer ise mezbaha (din), onlara uygulanan vahşetin ve şiddetin bir soluk alma mekânına dönüştürüldüğü yer de müze (sanat)... Oysa yakın arkadaşı Caillois'in *kurban bayramı olarak şenlikler* üzerine yazdıklarından da etkilenen Bataille[13], mezbaha ile müzenin ayrışmadığı, tersine *informe*'nin ve *informe*'ye uygulanan şiddetin toplumsala katlandığı ânı, şenlik uzamı olarak betimliyor. İnsan içindeki tutsak hayvanın dışarı fırladığı, *Acéphalus*'un labirentlerde yol aldığı, *penis cerebri*'nin gürültüyle patladığı, kozalak bedenlerin taşkınlaştığı, kendilerini karanlık ve vahşi bir gülmeye bıraktıkları, kendilerini birer kurban olarak ortaya koydukları bir uzam şenlik uzamı... Olanaksız olanın olanaklı hale geldiği, kahkahanın dışkıdan ve cesetten korkmadığı uzam... Eğer anüsün boşalması dışkı, fallüsün boşalması sperm ise, ağzın boşalması gülme; bir çeşit kusmuk, bir çeşit aşağılama. Aşağılanan ise, kendi akrabalarının kafatasını mızrağının ucuna takacağına, kendi karısının kafa derisini yüzeceğine "sabunlarla, diş fırçalarıyla ve ecza ürünleriyle"[14] taşkınlıktan ve spermden, kandan ve dışkı-

13. Sonra yazdıklarını kitap yapar ve kurbanın, şenliğin gizli varoluş ve hareket nedeni olduğunu savlar Caillois; düşüncesinin üstüne gitmese ve dipnot olarak bıraksa bile, bunu yazar. Bkz. Roger Caillois, *L'homme et le sacrè*, Paris: Gallimard, 1950, ya da *Der Mensch und das Heilige*, Viyana, Münih: Carl Hanser, 1988.

14. Bataille, *a.g.e.*, I., s. 272 vd.; ya da Menninghaus, *a.g.e.*, s. 492.

dan kaçmaya ve korunmaya çalışan insan. Oysa çocuklarımıza en bağlı oldukları ve en tiksindikleri şeyi daha küçüklüklerinden göstermemiz, onlara tiksintinin ve zilletin, kimliklerinin bedelinin ne olduğunu bebekliklerinden anlatmamız ve acze gülmelerini daha emekleme aşamasında öğretmemiz gerekir; Bataille öyle yazıyor. Bu yüzden başa ve başlangıca geri götüreceğine her anı yeni bir başlangıca evrilten, bedenlerin kendilerine kapanan kütleler olarak kendi sınırlarıyla yetinemediği, yukarısıyla aşağının, küçükle büyüğün, yakınla uzağın yer değiştirdiği, gözün beynin uzvuna dönüşmek uğruna yuvasından oynadığı, değerlerin Nietzschevari bir sarsıntıya maruz kaldığı an şenlik ânı. Bir anlamda insanın özne olması, önce kendini sarf etmesine ve tüketmesine bağlı. Çünkü ne değerleri yıkmaktan, ne yere yıkılmaktan korkuyor şenlik sırasında diğerleriyle beraber gülen beden; kartezyen felsefenin gözmerkezcil sağlam temelini sarsıyor: "Varlık nezdinde gülmek, bütün kapsayıcılığını, kahkahaya yol açan düşüşün aslında alaycı bir ölüm gösterisi olduğu kavranıldığı an kazanır. Varlığın kor ateşini yalnızca onu oluşturan taşların yapılanması değil, en ölümcül biçimiyle onların imha edilmesi açıklar. *Ortak kahkahaya yol açan yere düşüş...*"[15]

Mimarlığa karşı şenliğin savunusu, simgesel düzenin yıkımından geçiyor. Bu yüzden kesik başların ve diğer organ parçalarının temizlik ve kirlilik, haysiyet ve zillet gibi bir simgesel düzene çevrimlenmediği ve bir kan gölü içinde yere düşen kurbanla Van Gogh'un kesik kulağı arasında, Boiffard'ın başparmağıyla ve Arslan'ın kemik iliği, kan ve idrar karışımı boyası arasında fark gözetilmediği, simgesel düzenin altında yatan "sahiciliğin" (Lacan) dışarı taştığı bir uzam söz konusu; Bataille, şenliği böyle bir uzam olasılığı olarak betimliyor. Böyle bakınca arkadaşı Antonin Artaud'nunki gibi (söylemek gerekir ki öncüllerinden biri olarak tanımlıyor Arslan Artaud'yu, dahası etki sıralamasında Artaud, Bataille'dan önce geliyor) bir vahşet tiyatrosu aslında şenlik: berbat biçimleri zillete çevrimleyerek kendinden fırlatacağına demokrasinin bile varoluş nedeninin kurban bayramı olduğunu itiraf etme yürekliliğini gösteriyor. XVI. Louis'nin bir kış ayında giyotine vurulduğu Place de la Concorde, "özgürlük eşitlik kardeşlik" söyleminin başlangıç yeri. Oysa bu türden bir simgesel dizgenin bedeli, onun fırlatılıp atılan belden aşağısının görmezden gelinmesi: Freud'un *Totem ve Tabu*'da kirliliğin ve temizliğin, kutsalın ve tabunun aynı kökene dayandığı ve özdeş olduğu savını hatırlatır biçimde şenlik, simge-

15. Bataille, *a.g.e.*, I., s. 441; Mattheus, *a.g.e.*, s. 322 (İtalikler bana ait).

sel düzenlerin "sahicilik" yükünün görünmesinden geçiyor.

O nedenle karşılığı bulunmayan bir *an-archia* değil Bataille'ın önermesi; bu söylenen her ne kadar az önceki sahicilik önermesiyle çelişir görünse de, *arche*'ye gülerek insanları kendi özneliklerine döndürme projesi ve "sahiciliğe" ve *informe*'ye üç türlü geriye dönüş önermesi olarak okunabiliyor: *estetik boyutta,* Yunan idealinden kaynaklanan güzellik anlayışının zelil bir maddeciliğe indirgenerek tersyüz edilmesi; *ruhsal boyutta,* özne olmak uğruna kişinin kendini içindeki büyük ötekinin anlatılarından kurtararak özgürleştirmesi; *toplumsal ve tarihsel boyutta* ise kurbana dayalı pratiklerin altını çizerek uygarlığın kendiyle ve varoluş nedeniyle yüzleşmesi. "Tin, ancak kirlilik tabusuyla kutsal olanın en saf biçiminin temelde özdeş olduğunu itiraf ederse... toplumu oluşturan... şiddete dayalı fırlatma güçleri hakkında kendini bilinçlendirebilir."[16]

Bataille'ın betimlediği şenlik, Bakhtin'in betimlediğinden elbette farklı. Yine de şenlik deyince aynı ağızda anmaya kışkırtıyor insanı. 1940 yılında yayımlanan ve Bataille'ın tanımamasının olanaksız olduğu kitabında şenliği bir deliler özgürlüğü olarak tanımlayan Bakhtin, karnavalın sonsuz bir varsıllaşma zamanı olduğunu savlıyor. Oysa bir varsıllaşma değil, bir kendini parçalama zamanı Bataille'ın şenliği; acılar çekilmeden, ölümlerle ölünmeden özgürleşme olasılığı yok! Eğer Bakhtin karnavalını tanımlayan şey, ortak bir esrimede buluşan ve kendi bedenlerinin kapalı sınırlarını terk eden insanların ağzından "ben" diye bir sözcük çıkmasının olanaksızlığıysa, Bata- ille şenliğinde kişi kendi benliğinin yitmesini yaşantılıyor – daha doğrusu, kendini, kendi benliğini yitirirken yaşantılıyor. Dolayısıyla özne olma uğruna benlik yitirilirken, kişi hâlâ oldukça büyük bir ben; beynin uzvuna dönüşmüş ve bunun bilincinde olan bir ben.

Yine de Bataille'ın şenliğiyle Rabelais'nin şenliği ortak bir izlekte buluşuyor: *informe*. Dışkıya, dışkılamaya, büyümeye ve taşmaya gönül vermiş bir kitap *Gargantua* –ve *Pantagruel*–; kabarıyor ve alçalıyor; büyüyor ve küçülüyor. Gargantua, ona hoş geldin diyen Parislileri çiş yağmuruyla karşılıyor; kıçını en iyi silecek aleti nasıl aradığını anlatırken dilin kösnüllüğüne kendini kaptırıyor ve sıralıyor: sıçağan, cırcırğan, osurgan, boklu,

16. Bataille, *a.g.e.*, II, b. 329; ya da Menninghaus, *a.g.e.*, s. 494; Aynı bağlamda Michel Foucault, Bataille'ın şenlikte meydan okunan simgesel düzeni ve yuvasından oynayan göz anlayışını, dilin kendi üzerinden atlaması, gözyaşına ve kahkahaya dönüşmesi olarak yorumluyor. Bkz. Foucault, *A Preface to Transgression, Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Ithaca, 1977.

*Etkileşimler* dizisinden, *Arture 263*, 1982, 8d, Rabelais ve Karagöz. .

kabuklu, sıvışgan, dağılası, bayılası, çirkefsel, boksal, lağımsal, vb. Kıç deliği, kitapta neredeyse en sık geçen sözcük; üstelik unutmamak gerekiyor; dev bir çocuk Gargantua; Bataille'ın güneşe açan *penis cerebri*'leri gibi göğe yükselmekte; kendisini, dışkılayan ve salgılayan bir beyin organına dönüştürmüş gibi. Oysa kendini yitirmek isteyeceğine sürekli oluşan/oluşturan bir beden, Geç Ortaçağ muhayyilesinin özgürleşmiş bedeni; Bataille ile arasındaki temel fark, birinin kendinden olmak uğruna kendini parçalamasından, diğerinin ise kendi olmak üzere kendini dönüştürmesinden ve henüz olamamasından kaynaklanıyor. Dolayısıyla Geç Ortaçağ bedeni henüz bitmiş değil, hâlâ parçalı ve parçalanmış. Ama başlangıç ve bitiş noktaları tümüyle farklı olsa, biri kendini tüketse, diğeri kendini eklemlese bile, her ikisinin buluştuğu hareket bu bağlamda ortak: biri olmak, diğeri yitmek üzere sürekli parçalanmakta. Bu açıdan yaklaşınca, simgesel düzenin ve simgesel ekonominin dışında yer alan bedenler her ikisi de; sarfetme ve büyüme, simgesel ekonomiyi yarıyor.

Dolayısıyla bitmişliğe değil, parçalanmışlığa; dikeyliğe değil, yataylığa ve bu ikisi arasındaki gidiş gelişe bağlı bir eylem gülmek; *informe*, en çok güldüren madde. Cesede ve inorganik olana, kana ve kusmuğa sıkı sıkıya bağlı. Çünkü bir şeyin sonucu değil, bir şeyin süreci. Bakhtin ile Bataille'ı bu bağlamda birbirine yakınlaştırmakta yarar var. Rabelais söz konusu olduğunda "dışkı motifinin çelişkisi ve onun yeniden doğumla, yenilenmeyle ve korkunun yenilmesiyle ilişkisi ortaya çıkar," diye yazıyor Bakhtin; "Bok, *eğlenceli maddedir*. En eski skatolojik motiflerden biri olarak... verimlilikle ilintilidir. Diğer yandan toprak ile beden arasında, onları birbirine yaklaştıran aracıdır. Canlı bedenle ölü beden arası bir şeydir; kendini parçalar ve gübre olur. İnsan yaşadığı sürece toprağa dışkı verir ve bir ölünün bedeni gibi dışkı da toprağı verimli kılar. Bütün bu anlam farklılıklarını Rabelais hissetmiştir ve... söylenenler... tıbbi görüşlerle de örtüşür. Sanatçı ve grotesk gerçekçiliğin mirasçısı olarak Rabelais için dışkı eğlenceli maddedir, aşağılayıcı ve dostanedir, en az ürkü verendir, komik biçimiyle

17. Mikhail Bakhtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/ M.: Suhrkamp, 1995, s. 216 vd.

Bataille daha da ileri gider ve şunları yazar: "Sarsılan bir hareket olarak gülmenin, ağız boşluğundaki muassıraların –kapayıcı kasların– dışkılarken anüs oyuğundaki kapanmayla benzeşmesi, sanırım en tatmin edici yorumdur; her iki durumda da dışkılama amaçlı bu türden kasılma hareketlerinin insan varoluşu için ne büyük bir önem taşıdığını göz önünde bulundurmak gerekir. Sarsıla sarsıla gülündüğü zaman, normal koşullarda anüs (ya da ona bitişik cinsel organlar) sayesinde boşalabilecek olan sinirler ağız boşluğu sayesinde boşalır." Bataille, *a.g.e.*, II., s. 71; ya da Menninghaus, *a.g.e.*, s. 503.

aynı anda mezar ve doğumdur."[17] Birinde doğma, diğerinde yok olma vurgusu ağırlık kazansa bile *informe*, insan bedeni ile dünya arasındaki ilişkiyi belirleyen, onları birbirine yaklaştıran aracıdır, çünkü *informe*, bedensel bir *dokunuş* sayesinde dünyayı bedenin ve bedeni dünyanın uzantısı olarak kurgulamakta; ve ancak bu geçirgenlik özelliği sayesinde güldürebilmekte.

Bu kez, Yüksel Arslan'ın bedensel dokunuş sayesinde gerçekleştirdiği *arture*'lerinden biri, *Etkileşimler* dizisinden "Arture 263": sene 1982, 8d, Rabelais ve Karagöz. Biri Ortaçağ'a, diğeri Osmanlı'ya özgü güldürü ustası; birbirlerinin gözlerinin içine bakıyor ve gülüyorlar. Arslan'ın tarihöncesi dediği zamanın *Etkileşim*'lerde birinci sırayı çektiğini ve aslında yaptığı dizilerin tümünün koskoca birer insanlık şenliği projesi olduğunu biliyoruz. İkinci sırada Anadolu coğrafyasında serpilen neolitik ve Hitit "sanatı", üçüncü sırada Mısır mumyaları ve papirüsleri, beşinci (geçmiş yıllarda altıncı) sırada İslam sanatı –malum, özellikle *Acéphalus*'la yarışan mezar taşları–, altıncı sırada popüler gelenekler ve sanatlar, sekizinci sırada Rabelais ve Karagöz olduğunu da biliyoruz. Yazarlar ve düşünürler etkileşimlerinde geçmişte Rabelais –Arslan' ın klasikler diye tanımladığı yazarların hemen ardında, Nietzsche'den, Freud'dan, Artaud'dan, Bataille'dan önce– üçüncü sırada yer alıyor. Yüksel Arslan'ı Yüksel Arslan yapan evren bu; burada hiç de rastlantısal olmayan bir biçimde Rabelais ile Karagöz yan yana geliyor. Rastlantısal değil, çünkü şenlikle birebir ilişkisi bulunmasa bile Osmanlı şenliklerine açılıyor Karagöz. Geç Ortaçağ Avrupası şenliklerinden temel olarak farklı olsa da Osmanlı şenliklerinin ne tür bir özgürlük ortamı bahşettiği biliniyor; çengileriyle, köçekleriyle ve "tavşan oğlanlar"ıyla, şenliklerde kollara mensup alaylar bir yandan kadın kıyafetleriyle geçer ve boyları otuz metreyi aşan ve bereket simgeleyen nahıllar taşırken diğer yandan ellerindeki "cinsel organları" kadınlara sallayarak yürüyor, onlarla beraber dalgalanıyorlar. Ancak bu, yalnızca canlı soytarıların değil, aynı zamanda gölge oyunlarının da sıkça başvurduğu bir donanım. Zamanının en önemli soytarılarından olan Karagöz, edepsizlikte laf yarıştırırken fallüsünü baston gibi bir indiriyor, bir kaldırıyor. Nitekim Karagöz "kîri" hakkında yalnızca Evliya Çelebi değil, Kânî de yazıyor: "Karagöz kîri gibi kalkar, kendin göster."[18]

Yaş ve cinsiyet farkı gözetmeksizin Karagöz fallüsünde buluşan bir or-

18. Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu. Kukla, Karagöz, Ortaoyunu*, İstanbul, 1969, s. 138.

tam Osmanlı şenliği; gölge oyununda bir araya gelen bedenler, ortak bir ağızdan gülüyor. Ancak dışkıya dair anıştırmalar bulunsa bile dışkıdan çok fallüsün hareketliliğine gülen metinler yine de Karagöz metinleri; her an yeniden yaratılıyor, her an yeniden dönüştürülüyor. Oldukça açık ve esnek bir biçim Karagöz; sürekli bir devingenlik içinde yeniden ve yeniden uyarlanıyor. Kaldı ki şenliklerde ve gölge oyunlarında figürlerin yaptıkları hareketler dışkıyla fallüs arasındaki ilişkiyi öylesine açık seçik bir biçimde gözler önüne seriyor ki, artık Geç Ortaçağ'ı geride bırakmış olan yabancı gezginler "seyredenlerin yüzünün kızardığını" söylüyor: "Hareketleriyle sodomiyi canlandırıyorlar ve bunu da alabildiğine abartıyorlar... Bu hareketi oğlan çocuklara yapıyorlar... Aynı taklidi aslan, leopar, geyik kılığına girmiş oyuncular dört ayak üzerinde de yapıyor... Her şey güzel, ama bu taklit çok çirkin... Buna karşı yine de her gece gösteriyorlar bu dansı."[19]

Bataille'ya insanın en tiksindiği şeyi kendinden fırlatıp atmadığını düşündürtecek bir uzam bu: hayvanlarla cinsel ilişkiye girilen, bedensel parçalara, sakatlıklara, patolojilere vb. gülünen bir uzam Osmanlı şenlik uzamı. Bu yüzden ilk bakışta Karagöz ile Rabelais'yi yan yana getirmek şaşırtıcı görünmüyor. Çünkü bedenden ayrılan parçanın bütünden ayrıldığı, dahası bütünün yerini aldığı, ancak bedensel dokunuş sayesinde ona bağlılığını koruduğu bir uzam *informe*'nin uzamı; kendi başına eylemeye başladığı ve her an her yere geçit verebileceği an, onu bedensel parçaların tekilliğiyle ilişkilendirmek asla yakışıksız olmuyor. O nedenle tekil organlar –örnekse orta oyununda kamburlar vb.– dışkıyla yer değiştirebiliyor. Kaldı ki Osmanlı'da da halk edebiyatına özgü Bakhtinvari özgürleştirici hikâyeler sıkça anlatılmış ve birebir dışkıyla ilişkilendirilmiş: örnekse hikâyelerden birinde istendiği ağırlıkta dışkılayan birinden söz edildiğini duyuyor İncili Çavuş. Onunla rekabet etmek isterken kendini tutamıyor ve yediği içtiği her şeyi altına kaçırıyor. Ne yaptığı sorulduğunda yanıtı pişkin: "Kantarın topuzu kaçtı." Dışkı, tartıya vurulmayan, kendi kendine eyleyen bir madde. Bunun yanı sıra iktidara –bütüne ve tekilliğe– karşı kullanılan bir madde aynı zamanda; madun söylemine özgü bir nitelik; onun için Osmanlı'da da elbette eğlenceli.

Ne var ki kurban bayramı olarak şenliklerin ve kan, idrar, dışkı gibi bedensel ifrazatlarla –kısacası *informe* ile– Osmanlı'nın ilişkisi oldukça farklı, çünkü Osmanlı'nın bedenle ve gözle ilişkisi farklı, çünkü ikisini bir-

19. John Covel, *Diary*, Ms., British Museum, Add. 22, 912, v. 208/a.

birine karşıt olarak kurgulamıyor. Ne var ki bir Eyüplü olduğu için Kara Kalem' den, Karagöz'den ve Osmanlı minyatürlerinden –ve onların yüzey kullanımından, iki boyutluluğundan vb.; özetle, onların perspektif yasalarına ve gözmerkezciliğe tabi olmayan farklılığından– etkilenmiş olduğu sıkça vurgulanmış olsa da, aslında kanımca yolun başından beri Osmanlı'ya ya da Anadolu'ya dair değil, kendini içinde konumlandırdığı başka bir geleneğe özgü bir resim yapıyor Arslan; onun için kalkan ve inen bir Karagöz kîriyle *informe*'yi ve ona koşut giden gülme geleneğini beraber okuyabiliyor. Bunu yaparken, gerek Karagöz'ün gerekse Osmanlı minyatürlerinin teknik olanaklarından yararlandığı doğru: nasıl Karagöz boş beyaz bir perde önünde oynanıyorsa, Karagöz ile Rabelais dahil hemen her figürünü boş bir zemin önünde çiziyor Arslan. Bu açıdan bakıldığında Karagöz oynatıcısı misali önceden belli ve verili bir alanda –boş beyaz perdede– yarattığı oyun çeşitlemeleri, onun el becerisine dayalı teknik marifeti oluşturuyor. Sanat işçisi terimine bir kez daha geri dönmek gerekiyor bu yüzden: yaptığı resme *peinture* yerine *arture* diyen Arslan, tekniği bir kez daha *yapma biçimi* olarak kurgulayarak Doğu'dan gelmesine rağmen Doğulu olmayan bir hayal perdesinde oynatıyor figürlerini.

Osmanlı minyatürleri gibi, uzaklığın ve yakınlığın belirsiz kaldığı *arture*' ler bunlar; figür ve arka plan karşıtlığına göre örgütlenen bir beden yerine arka planı boş bir hayal perdesi olarak kullanıyorlar. Kaldı ki nasıl minyatürlerde resim ile resim mekânı birer süreklilik oluşturmak üzere tasarlanmışsa, aynı kesintisizlik Arslan'ın *arture*'leri ile ona bakan göz için de geçerli görünüyor ilk bakışta. Çünkü biliyoruz: resim ile ona bakan göz arasındaki ilişki her noktada birebir ve resim kendine değil, onu çevreleyen dünyaya açılıyor. Bu, kuşkusuz minyatür formunun içinde yer aldığı kitapla da ilgili: Batı sanatlarında olduğu türden bir çerçeveden yoksun minyatürler; kitap gibi okunmak üzere yapılıyorlar ve içine yerleştirilen bedenlerle kendi çerçevelerini kendileri belirliyorlar. Hikâyeledikleri dünyanın kendine uzanan, minyatürün dışındaki dünyanın sürekliliğine işaret eden bir biçimde kitap ile dünya, seyirci ile okuyucu arasındaki ilişkiyi eşitliyorlar. Beden hikâyenin, hikâyeyse doğanın devamı ve onların birliğini oluşturan çerçeveyi, olsa olsa kitabın kendisi oluşturuyor. Okunan kitap, asla dünyaya açılan bir pencereye dönüşerek çerçevelenmiyor, varoluşun parçası olma özelliğini sürdürüyor. Bunu söylemekle, yazmalarda evrenin temsil edilmediğini, kitabın mekânı ile evrenin eşleştirildiğini söylemiş oluyoruz.

Oysa ikinci bir bakışta görüyoruz ki *arture* mekânı ile *arture*, en azından bu metinde tartıştığım portreler söz konusu olduğunda, birer süreklilik oluşturmak üzere tasarlanmadığı gibi, onu çevreleyen dünyaya değil, aslında Arslan'ın kendi hayaline açılıyor: Onun hayal perdesinde dünyaya kapanan, dünya ile hayali ayrıştıran portreler bunlar. O nedenle kitap gibi okunmayı arzulayan diziler oluşturur gibi görünseler de sanki duvara çerçevelenmek ve *arture*'ü dünyadan hayale açılan birer pencereye dönüştürmek uğruna tasarlanıyorlar. Böyle bakınca Batı sanat tarihi içinde sürrealistlerin yaptığı şeyi bir anlamda yeniden üretiyor Arslan: resim dünyaya değil de, dünya hayale dönüşmüş bir resme açılıyor. Onun için Osmanlı'ya ve Anadolu'ya ilişkin bir bağlamdan devr aldığı *yapma biçimi*'ni –sürrealistler gibi tersinden de olsa– gözmerkezcil bir sanat uzamına eklemliyor Arslan; çünkü sürrealistler misali, sorunsalını göz ile bedenin kesintisiz ilişkisi değil, gözmerkezciliğin kendisi oluşturuyor. Buna şöyle de denebilir: görsel mesafeye dayalı biçim fetişizmini kırma arzusu, ancak görsel mesafe üzerine inşa edilmiş bir gelenekten gelindiği sürece hissedilir. Bu nedenle Arslan, *hayal-i zıll*'ı ya da *zıll-ı hayal*'i, ona özgü koordinatlarını elinden alarak kendi hayaline, *indice* (Breton) ile *informe*'yi (Bataille) bireştiren bir imgeye taşıyor. Bedensel dokunuşun izini taşıyan *index*'i içermesine karşın gelecekteki olasılıklara –örnek olarak, beynin uzvuna dönüşmüş bedene– gönderme yapan bir imge *indice*; görsel bilinçaltının katmanlarında geçmişi ve gelecek olasılığına ilişkin kehanetleri anıştıran bir dokunuş, ortak bir imgede buluşuyor. Böyle bakınca geçmişteki dokunuştan soluk aldığı ve tarihi bugüne aktardığı gibi, gelecekteki olasılıklara da açılan, bu dokunuşu ve açılışı aynı *arture* alanında somutlayan bir hayal sanki Arslan'ın hayali; bir anlamda kulağını ters göstererek, şaşırtıcı bir operasyon zinciri dolayısıyla temsil ettiği şeyle –geçmişin iziyle– hâlâ bedensel bir ilişki içinde bulunduğunu ima ederken *–ure–*, diğer yandan henüz gerçekleşmemiş, ama her an gerçekleşebilecek olan bir olasılık kipini içinde barındırıyor. Farklı zamanları aynı imgede buluşturan bu türden bir ortaklık kipi, yalnızca Bataille ya da Van Gogh *arture*'ünde değil, Rabelais ve Karagöz *arture*'ünde de var. Geçmişin ve geleceğin izi, Yüksel Arslan'ın bilinçdışında bireşiyor gibi; sanki onun bilinci dışında tutulmuş olan, ondan fırlatılıp atılmış olan şey, ona geri veriliyor.

Ancak sanki Benjamin'in geçmişi bugüne açtığı ve farklı zaman dilimlerini kesiştirdiği için "diyalektik imge" diye tanımlayacağı bu türden bir

imgeyi gerçekleştirir ve (bunu İslami sanatları da "ure" takısına dahil ederek yaparken), bunu, kullandığı yapma biçimlerinin varlıksal nedenini ıskalama bedeline yapmış oluyor. İslam kültürlerinde bilinçdışının imgesinde birleşeceğine, benliğin kendini aradan çekmesinden soluk alan ve her yapma biçimini kapsayan bir eylem çünkü *fenn* ya da *sana'a*; Karagöz'den minyatüre, çömlekçilikten tarıma yaşamın bütün alanlarını kuşatıyor. Sanat olanla sanat olmayan arasında bir ayrım yok böyle bakıldığında; kendini zaten bütün amellerde ele veriyor.[20] Sanat işçiliği, yapılan işin maharetle ve özenle yapılmasına bağlı. Bu açıdan, bir yandan kendini sanat ile zenaat'ın Batı Ortaçağı'nın bitiminden bu yana ayrışmış olduğu bir uzamda konumlandırarak, diğer yandan geçmişten bugüne taşıdığı yapma biçimleri ve el işçiliği sayesinde bu türden bir ayrımı aşma çabası içine girerek Arslan'ın İslami sanatlara özgü varlıksal kaygıyı ıskaladığı sürece yaptığı, sanatın –*art*– kurulu alanına Doğu'ya özgü teknik bir beceriyi, Karagözcü'nün becerisini taşımaktan ibaret kalıyor.

Sonuçta bu türden bir taşımacılık, *indice* ile *index*'i kesiştirmeyi amaçlayan diyalektik imge, Benjamin'in arzulayacağı türden bir tarih kesintisine yol açacağına, Batı'nın zaman ve mekân anlayışını sarsacağına, geçmişi açık eden ve bugünü ona şiddet uygulayan bir yaraya dönüştüreceğine, sanat uzamında Hegelvari bir yükselişe –*Aufhebung*– tabi tutulmuş oluyor: farklı yapma biçimlerini ve geçmişle gelecek olasılığını *Şimdi*'nin imgesinde bireştirme denemesi, ancak geçmişin varlıksal okumasından yükseldiği zaman kendini yok etmeyi göze alabiliyor çünkü; ancak bu tür bir okumadan sonradır ki kendini imge olarak dayatacağı yerde Bataillevari bir feragate ve şenliğe yeltenebiliyor: "İmgelerin tarihsel *index*'i onların yalnızca belirli bir zamana ait olduğunu değil, onların ancak belirli bir zamanda okunabilirliğe *geldiğini* söyler. Bu türden *bir okunmaya gelme,* imgelerin içsel hareketlerinde can alıcı noktadır... Onların içinde *zaman, patlayacak denli doludur*."[21] Bu yüzden yanlış bir okumaya kurban giden varlıksal bir kaygı, bütün görsel cazibesine ve Karagözcü'nün ya da minyatürcünün el becerisine dayalı yeteneğine karşın, yarattığı bedensel çeşitlemelerle önceden kurulmuş olan bir alanı –sanatı– varsıllaştırıyor sadece. İçinde yer aldığı simgesel düzene elbette "sahiciliği" değil, yalnızca Arslanvari bir ıska-

20. Konu için bkz. Zeynep Sayın, *Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet II, İslamî Beden Temsili: İffet ve Zillet*, Yaz 2000, *Defter* 40 içinde, s. 195-235.

21. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, cilt V-1, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982, s. 577 (İtalikler bana ait).

lamayı taşıyor ve zamanı yaramıyor, Bataille'ın özleyeceği şekilde mezbaha (din) ile müze (sanat) ayrımının kendini imha etmiyor, içinden geçmiyor, taşkınlaşmıyor. Çünkü nasıl *art* ve *ure* birbirine eklemlenmişse, *art*'a sadece eklemlenmekle, yani onu bir kez daha teyid etmekle yetiniyor.

Bir bakıma, Bataille'ın demokrasinin oluşumuna yol açtığını söylediği ve simgesel düzeni yerinden oynatacağına ona yedirilen *şiddet* bu işte: Bataille'ın simgesel düzende karşı çıktığı mimarlık misali geleceğe ilişkin olasılık önermesini bütün dizilerinde geçmişin başlangıcında –*arche*– başlatıyor Arslan; onlara *Etkileşim*'lerde olsun *İnsan*'da olsun Hegel'in uzun tarih yolculuğu içinde geçmişe bahşettiği yer gibi, geçmişte kalan bir şey –İslami sanat–, bugünkü *Aufhebung*'u içinde artık yalnızca şıklık değeri olan bir süse, Arslan'ın çocukluk evresine dönüşüyor. Mezar taşları, nazar boncukları, muskalar ve tılsımlar, Arslan tarihinin özlenen çocukluğu. Oysa malum: *Aufhebung* kavramının meşru kıldığı dikeylik bir yana, varlıksal kaygıların ıskalanmasına karşın her şey *indice* ile *index* arası bir uzamın bilinç dışında birbirine eklemlendiği an, dokunmaya dayalı bir operasyon zincirinin tersine eylercesine operasyon zinciri neyin geçmişte, neyin gelecekte yer aldığını belirliyor. Bir bakıma 1915 senesinde kübist anakronizminin Afrika heykellerine merak sarması gibi sanatın kurulu alanını meşrulaştıran bir tavır bu; üstelik sözünü ettiğim yalnızca Arslan'ın anlatısına değil, yapma biçimine de dair. *Documents*'daki diğer arkadaşları gibi Bataille'ın da ilkel sanat denen sanata hayranlık duymaktan geri kalmadığı biliniyor; ama ona dair yapma biçimlerini sanata taşımıyor. İslami –ya da Karagöz'e ve Osmanlı minyatürlerine özgü– yapma biçimlerini *art*'a bağlı kılacak olan bağıntıyı yıkacağı yerde, onları kendi faydacılık ilkesine göre istediği zaman alıyor Arslan, istediği zaman atıyor. Onları sanatsal bir çerçeve içinde yer alan, sanatsal bir ekonomiye göre soluklayan, sanatsal bir çerçeveyle duvara asılan hoşluklara dönüştürüyor. *İnforme* değil bu, hoş bir biçim. O nedenle anlatısıyla biçimi sürekli çelişiyor Arslan'ın; anlatıyla biçim birbirinden sanat ilkesini –ve onun biçim/ içerik farklılığını– bir kez daha olumlarcasına kesin bir ayrımla ayrılıyor.

Aslında bunun nedeni, Arslan'ın yapma biçimiyle ürün olarak ortaya koyduğu biçimin kesinkes çelişmesi; *biçim verme sürecinin,* ortaya çıkan biçime yabancı olması: "Çalışan insanın konumu, gerçekten yalnızca teknik olan bir biçim verme eylemine tümüyle dışsaldır. Biçim verme sürecini biçim verme süreci olarak gerçekleştirebilmek uğruna *toprakla beraber biçi-*

*min kendine uzanmak, aynı anda biçim ve toprak olmak, onların beraber soluk almasını hissetmek ve yaşantılamak gerekir.*"[22] Oysa biçim vermeyi fenomenolojik açıdan irdeleyen Simondon'un yazdığının tam tersine, yaptığı boyaya kendi bedeninin dokunuşuna bağlı *teknik bir bilinçaltını* –ya da bilinçdışını– dahil etmeyi beceriyor Arslan; boya, kanla ve idrarla beraber kan ve idrar oluyor olmasına, ama sözünü ettiğim teknik bilinçaltı, *index* ile *indice* arası konumlandırılan bir imgeye katlanmıyor; boyanın gerçekleşme eylemine aksi istikamette biçimin ve anlatının kendine dönüşmeye çalışmıyor *arture*; *anlatıyla beraber biçimin kendine uzanmıyor, aynı anda biçim ve anlatı olmuyor, onların beraber soluk almasını hissetmiyor ve onları yaşantılamıyor.* Bu türden bir olasılığı, biçimin ve anlatının kendine dönüşme olasılığını, *indice*'nin Bugün'ünde *temsil ediyor* sadece, onları temsil mekanizmaları içinde yeniden üretiyor, temsil ilişkisinin koşullarını kusursuz yerine getiriyor. Gözle beden, beyinle fallüs arasındaki açığı kapayacağına, bunların aralarını daha çok açıyor; beynin uzvuna dönüşen bir resim yapacağına ve *corpus cerebri*'nin *arture* mekânının kendine dönüşmesini sağlayacağına ikisi arasındaki mesafeyi koruyor, beynin uzvuna dönüşmeden, onun içinde esrimeden onu göze getiriyor ve temsil ettiği şenliğe *dışarıdan* bakıyor. Savunduğu *ure* eki, izini sürdüğü kartezyen gözmerkezciliğe dokunuşun cazibesini katmakla kalıyor.

Oysa Bataille, Rabelais ve Osmanlı şenliklerinin alt katmanında yine de ortak bir mecra akmakta: bu onları, neden sonuç ilişkileri bağlamında değil, "ihtilâçlı bir tutkuya kapılmış uzamlar"[23] oluşturan *akış ritminde* bir araya getiriyor. Saçılmanın, kendi bedenini oluşturan sınırı aşarak öteye

22. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objects techniques*, Paris, s. 243; ya da Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont, s. 18 vd. "Çünkü işçi, teknik açıdan aslında teknik eylemi hazırlayan iki yarım eylem gerçekleştirir: bir yandan toprağı hazırlayarak onu biçim verilebilir, topaklardan ve kabarcıklardan arınmış bir maddeye dönüştürürken, diğer yandan kalıbı hazırlar; onu ahşap bir kalıp kılarak biçimi maddeselleştirirken maddeyi biçimlendirmiş olur; toprağı kalıp kasesinin içine koyar ve sonra sıkıştırır; kalıp kasesi ile içinde sıkıştırılmış olan toprak, biçim vermenin önkoşuludur: toprağa biçim veren işçinin kendisi değildir – toprak, kendiliğinden kalıp kasesinin biçimini alır. Çalışan insan bu eylemin aracılığını yapar, ama onu gerçekleştirmez: koşullar yerine getirildiği sürece biçim verme kendiliğinden gerçekleşir. Ve bu sürecin en yakınında olan insan bilmez bunu; bedeni, eylemin gerçekleşmesini sağlarken çalışma sürecinde teknik eylemin temsili yoktur. Biçim vermenin özü eylemde yoktur; teknik sürecin etkin merkezi, teknik sürecin kendisinden gizlenmiştir."

23. Roger Caillois, *Mimétisme et psychoasthenie legendaire; Le mythe et l'homme* içinde, Paris: Gallimard, 1938, s. 108 vd.

geçmenin, içinde bulunduğu mekânın yerini kaplamanın ritmi bu; görmekle boşalmanın, dışkıyla kozalak bedenin aynı bedende birleşmesi, Osmanlı şenlikleri nezdinde söz konusu olmasa da, Bataille ile Rabelais ve Osmanlı şenliği, mekânın kendine öykünme kaygısı etrafında bir araya geliyorlar. Bir bakıma Caillois'in 1935 senesinde sürrealistlerin ortak dergisi *Minotaure*'da yayımladığı ve Benjamin'in iki sene sonra yine Paris'te "Öykünme Yetisi Üzerine" isimli metnini yazmasına yol açan *akış ritmi*: öykünen benliğin kendi koordinatlarından olduğu, öykündüğü mekânın içinde yittiği, mekân tarafından baştan çıkarıldığı ve kışkırtıldığı bir ritm. *Toprakla beraber biçimin kendine uzanmak, aynı anda biçim ve toprak olmak, onların beraber soluk almasını hissetmek ve yaşantılamak.* Yine aynı nedenle Anadolu'ya ve Osmanlı'ya özgü yapma biçimleri maddeye, ona şiddet uygulayan bir form vermek yerine biçimi onunla beraber oluşturmayı, maddeyi forma ve formu maddeye eşzamanlı dönüştürmeyi deniyor. Maddenin madde olma özelliğinin ısrarla vurgulanması bu yüzden.

Yine de sözünü ettiğim şenlik ritminin nedenini ve sonucunu oluşturan çok büyük farklar var: Kendi özneliklerini yitirmeyi arzulayan bedenler değil Osmanlı bedenleri; kendi özneliklerini oluşturan bedenler de değil. Aksine, dışında kapladıkları uzamla içinde yer aldıkları mekân arasındaki ayrımı kendi ötelerinde bir şeye tabi oldukları için yok etmeyi deneyen, göz ile beden arasındaki ayrımdan kurtulacaklarına ya da onu oluşturacaklarına, göz ile beden beraberliğini bakıştan korumayı deneyen bedenler. Nazar ve menazır, gözü ve bedeni bu türden bir ayrımdan sakınmaya çalışan bir tavır. O nedenle Arslan'ın motif olarak sıkça kullandığı Osmanlı ve Anadolu tılsımları, gözün egemenliğini değil, gözün ve bedenin bakıştan –hicapla ve ihticapla– korunmasını dile getiriyor. Bu yazının sınırlarını zorlayacak olduğu için burada üstünde durmayacağım, ama belirtmeliyim ki, göze dayalı bir egemenlik üzerine kurulu değil Osmanlı. Bu, İslam kültürlerinde ve İslami temsil biçimlerinde gözün –başın ve başlangıcın– merkezi önem taşımamasından ve tamamen farklı bir varlıksal kaygıya özgü olan bir varoluş ritminin Arslan'ın İslami yapma biçimlerini uyarladığı *art*'ın sınırlarını zorlamasından kaynaklanıyor.

Bir şeyi önemle vurgulamak isterim: Söylenenler, Osmanlı'nın bir ötekiye sahip olmadığı yanılsamasına yol açmamalı. Ancak Osmanlı'nın ya da Anadolu'nun dışladığı ya da kendinden fırlatıp attığı, başka bir yazının konusu. Ne var ki *Verwerfung* ya da *abicio* söz konusu olduğunda, kaçınılmaz bir saptama var: göz, hiç bir zaman ve hiç bir koşulda aydınlanma

amaçlı bir *æel pinéal* olarak kurgulanmamış. Bu açıdan yaklaşınca *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nu yeniden okumaya ve antropolojik olduğu varsayılan bir olgunun farklı temsil biçimlerini yeniden gözden geçirmeye davet eden bir uzam Osmanlı şenliği. O nedenle Rabelais ile Karagöz'ü karşı karşıya (ve yan yana) getirmek ve fallüsün fallüs, dışkının dışkı olduğunu varsaymak, pek de geçerli görünmüyor.

Son olarak bir ayrıntıya daha değinmek gerek: gerçekleştirdiği tarih okumasına kendine özgü bir şaka daha ekliyor Arslan ve Karagöz figürünü, –ve bilindiği üzere bu yalnızca Karagöz söz konusu olduğunda yaptığı bir şey değil– kendi otoportresine çeviriyor. Gerçi Rabelais'ye bakıyor ve ona gülüyor Karagöz olarak Arslan; ya da belki Karagöz misali ona bakan gözü güldürdüğünü söylüyor. Ancak tersyüz edilmediği sürece portrenin söylediği şey açık: "Bana bakarken, sana bakan bana bakıyorsun. Burada ve şimdi, resmin odağında, seni resmin göz/lemcisi olarak konumlandırıyorum."[24]

—0

24. Louis Marin, *Towards a Theory of Reading in Visual Arts: Poussin's 'The Arcadian Spephards'; The Reader in the Text* içinde, der. S.R. Suleiman ve I. Crossman, Princeton: Princeton University Press, 1980, s. 306.

# ÜVEYANADİL'İN ÖNKONUŞMASI

## Ulusçuluktan Çokkültürlülüğe: Kıbrıs, Yunanistan ve Türkiye Edebiyatları*

Mehmet Yaşın

*Üveyanadil*, Türkçe ile Elence edebiyatlarda yansımasını bulmuş ulusallık ve kültürel kimliğe ilişkin konuları, ikitoplumlu ve çokkültürlü yeni bir yaklaşımla, değişik disiplinlerden Kıbrıslıtürk, Kıbrıslırum, Yunan, Türk ve diğer şair, yazar ve akademisyenleri bir araya getirip inceleyen kendi alanındaki ilk kitaptır. Buradaki yazılar esasen, Kıbrıs, Yunanistan ve Türkiye'nin dil ve edebiyatlarında yeni bir ulus-ötesi anlayışa işaret ediyor. Söz konusu üç ülkeye ait başlıca iki dildeki edebiyatlara ve edebi geleneklere, bugüne kadar pek uygulanmamış kültürlerarası ve karşılaştırmalı yöntemle yaklaşıyor. Günümüzde, eğer Türkçe ile Elence arasında göreli olarak sınırlı bir temas varsa, bu bir anomalidir. Çünkü tarihsel koşullar, Türkçe ile Elenceye temas-halindeki-diller olma özelliği verdi. *Üveyanadil*, anılan üç ülkedeki, onların çevre ve diasporalarındaki Türkçeler (çoğul) ile Elenceler (aynı biçimde birden çok) arasında süregelen dilbilimsel ve kültürel alışverişi farklı bir gözle tekrar değerlendirmeyi öneriyor.

Burada kullandığım "üveyanadil" kavramını, dille ilişkimiz bağlamında *ana*dilin asıllığını sorgulamak için türettim. "Üveyanadil"i, kurumsallaşmamış-edebiyat-yapıtlarına (kanonlaşmamış) sahip çokdilli bir edebiyatın, yani Kıbrıslı edebiyatının ve ara-yerdeki yazınsal bir alt-bölgenin, yani Kıbrıs, Yunanistan ve Türkiye'nin bakış açısından hareketle geliştirdim. Anadil göreli, çoğul ve değişim halindedir. Ortaya koymak istediğim önermedeki gibi "üvey" bir özelliği, her zaman örtük halde içerir. Bu nedenle "üveyana-

* Bu yazı, "From Nationalism to Multiculturalism: New Interpretations of the Literatures of Cyprus, Greece and Turkey" adıyla Middlesex Üniversitesi'nin düzenlediği (Londra, 12-13 Aralık 1997) konferansın açış konuşmasını yapan ve *Step-Mothertongue - From Nationalism to Multiculturalism: Literatures of Cyprus, Greece and Turkey* adıyla yayımlanan (Londra: Middlesex University Press, 2000) kitabı yayına hazırlayan Mehmet Yaşın'ın [Yashin], "Introducing Step-Mothertongue" başlıklı sunuşundan yazar tarafından Türkçeye çevrilmiştir. – *Defter*.

dil" önermesi, sadece dil ve edebiyat alanlarını ilgilendiriyormuş gibi değil, felsefe, tarih ve kültür alanlarına göndermeleriyle birlikte anlaşılmalı.

Dil, doğası gereği üveydir. Bireyler, kendi yaratmadıkları ve insanoğlunun tabiatını tamamen ifade edemeyen, dışlarındaki bazı dillerin içine doğarlar. Dil, hele edebiyatın asli malzemesi olarak yazı dili, doğal bir "ana"dan gelmediği gibi, tam tersine, kurgulanmış bir ulusal tarih bağlamında, bizzat, doğal bir "ana" varmış sanısını yaratmak için kullanılır. Kısmen edebiyat aracılığıyla, belli bir cemaate kendini anadil diye kabul ettiren "üvey"diller, bireyleri, tahayyül edilmiş modern ulusal aidiyetlere bağlayan ve "biz"i yeniden-üreten başlıca araçlardır.[1]

Bununla beraber, söz konusu "biz"i, Kıbrıs, Yunanistan ve Türkiye coğrafyasındaki toplumlarla sınırladığım düşünülmemeli. Küreselleşme ve çokkültürlülük bağlamlarında "bölgesel" olan, ancak öteki dil, edebiyat ve kültürlerle ilişkisi içinde kavranılabilir. Dolayısıyla *Üveyanadil*'in gündemi herkesi ilgilendiriyor. Tek farkla ki, sorularını, Kıbrıs, Yunanistan ve Türkiye edebiyat ve kültürlerinden yola çıkarak soruyor:

Neredeyse bin yıldır temas halinde bulunan Elence ile Türkçe nasıl oldu da birbirlerinden bu derece habersiz bir duruma düşebildi? Üstelik, Türkçeyi Elen alfabesiyle yazıya aktaran Karamanlıca örneğindeki gibi, bu iki "anadil", konuşma dili ve yazı dili olarak birbirini tamamlamak üzereyken...[2] Her ne kadar Türkçe ile Elence dilbilim açısından "uzak" iki ayrı dil-ailesinden geliyorsa da, birçok ortak deyişi, ifade biçimini ve edebi tar-

1. Temas-halindeki-diller için bkz. Uriel Weinreich, *Languages in Contact* (Mouton: The Hague, 1953); yazı ile bilinç arasındaki ilişki için bkz. Jacques Derrida, *Writing and Difference* (Chicago: Chicago University Press, 1978); dil ile yazılı kültür ve edebiyatın ulusçuluk doğrultusunda merkezileştirilmesi için ise bkz. Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler, Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* (İstanbul: Metis Yayınları, 1993).

2. Elen alfabesiyle ilk Türkçe kitap, 1455 veya 1456'da yazılıp, 1854'de basılan İstanbul Rum Patriği II. Gennadios Skolarios'a ait *Ortodoksların İtikatları*'dır; bu kitap Fatih Sultan Mehmet'in isteğiyle kaleme alınmıştı. Elence yazı karakteri, daha 1700'lerde Türk (Osmanlı) edebiyatında kullanılmış ilk matbaa baskısı alfabedir; Arap alfabesinin Osmanlı-Türk matbaalarına uyarlanıp kullanılması ise ancak 1729'da gerçekleşmişti. Elen alfabesiyle yazılmış Türkçe edebiyatın 300 yıllık tarihi ve bibliyografyası için bkz. Evangelia Balta, *Karamanlidika: Nouvelles Additions et Compléments I* (Atina: Centre d'Ètudes d'Asie Mineure, 1997); Sévérien Salaville, Eugéne Daleggio, *Karamanlidika: Bibliographie Analytique d'Ouvrages en Langue Turque Imprimés en Caractéres Grecs, I* (1584-1850) ve II (1851-1865), ve III (1866-1900) (Atina: Coll. Del' Institut Français d'Athénes, 1958, 1966 ve 1997). 1872'de Karamanlıca yazılmış en eski Türk romanlarından biri için bkz. Turgut Kut, "Evangelos Misailides Efendi, Temasa-î Dünya'nın Yazarı", *Tarih ve Toplum*, no. 48, Ocak 1987, s. 22-6 (342-6). *Gülzâr-i Imân-i Mesîhî* (İstanbul, 1718) en eski Karamanlıca edebi yapıt olarak bilinirken, en son Karamanlıca yapıt ise daha yakın zamanlarda Kıbrıs'ta yayımlanan *Dua Kitabi*'dır (Lefkoşa, 1933); bu konuda bkz. Pinolopi Stathis & Bülent Berkol, "Karamanlıca Kaynakça", *Tarih ve Toplum*, Şubat 1989, s. 59-60 (123-4).

zı paylaşıyor, ki bunlar hâlâ incelenmeyi bekleyen noktalar. Hatta, Türkçe ile Elencenin birbirini dilbilimsel yapılanma ve sesbilgisel iletişim bakımından etkilediği de bir önerme olarak sunulabilir. O halde Elence ile Türkçeyi, eski Bizans-Osmanlı coğrafyasında doğmuş, anneleri aynı, babaları farklı iki üvey-kardeşe benzetmek abartılı mı olacak? Elence, bölgedeki yerleşik kültürün yazın dili olarak Türkçeyi biçemsel yönlerden etkilemişse, Türkçe de İstanpolh'deki merkezi siyasal gücün iktidar dili olarak Elence (Rumca) konuşan nüfusun temel referans dili oldu. Bu nedenledir ki, gerek konuşma dili gerekse yazılı edebiyat, ancak siyasal güç ve kültürel kurumlarla karmaşık ilişkileri çerçevesinde kavranabilir.

Aksan, sözdağarcığı ya da yapısal dilbilgisi özelliklerinin ötesine geçen başka bir kavram olarak ele alacağım "dilin ideolojisi" açısından, Pontus Elencesi ile Karadeniz Türkçesi, birbirlerine, "anadillerindeki" diğer lehçelerden daha yakın sayılmazlar mı? Söz konusu bölgenin "bozuk" ilkçağ Elencesini, bir biçimde, "bozuk" modern Türkçeye dönüştüren "yerel" dili nasıl incelenmeli? Onu "çeviri-anadil" diye mi adlandırmak gerekir? Karadeniz bölgesindeki halk, hâlâ Elence ile Türkçe sözcükleri iç içe geçirip kullanıyor, kimi zaman Karadeniz'i, resmi Yunancadaki gibi *Efksinos Pontos* yerine, *Mavri-talasa* diye, yani Türkçe adının bire bir Elence çevirisiyle adlandırıyor. Öyleyse, onların "asıl" ya da "öz" anadilleri Türkçe mi, Elence mi?[3] Ve Pontus Elencesi için bir çeşit üveyana sayılabilecek olan, Karadeniz Türkçesi yerine, aslında Atina-merkezli modern Yunanca değil mi?

Ve acaba Türkçede dilin "üveyliğiyle" en fazla çarpışan kimler? Anadili ya da ilkdili Ermenice veya Kürtçe olsa da, kendini Türkçe edebiyatın çerçevesi içinde ifade etmek durumundaki Ermeni ve Kürt yazarlar mı? Yoksa kendi dilleri de Türkçe olmakla birlikte, Türkiye'deki resmi dil ve edebiyat söylemi dışında, hatta bazan politik tavır olarak, karşısında duran Kıbrıslıtürk edebiyatçılar mı? Ya Batı Avrupa'da, Almanca yazan Türk kökenli yazarlar için Türkçe ne kadar "öz", ne kadar "üvey"? Türkçe, bu "göçmen yazarlar" açısından, saklanmış bir "öz" dil mi? Öyleyse Almanca, tıp-

3. Ömer Asan, *Pontos Kültürü* (İstanbul: Belge Yay., 1996), s. 7-8; bugünkü yerel (Elence-Türkçe) Karadeniz/Pontus sözlüğü için bkz., s. 268-330. Pontus Elencesinin ilkçağa ait kökleri ve Türkçenin etkileri için bkz. Peter Mackridge, "The Pontic Dialect: A Corrupt Version of Ancient Greek?", *Journal of Refugee Studies*, cilt 4, sayı: 4 (1991), s. 335-9. Kıbrıslı(rum)ca ile Pontus Elen lehçesinin, Türkçe ile ilişkileri çerçevesinde karşılaştırılması için ise bkz. Peter Mackridge, "Greek-speaking Moslems of North-East Turkey, Prolegomena to a Study of the Ophitic Sub-Dialect of Pontic", *Byzantine and Modern Greek Studies*, sayı: 11, 1987, s. 115-37.

* Burada anılan makale ve yazılar, *Step-Mothertongue*'da şu başlıklarla yer alıyor: Gregory

kı beslemesi oldukları bir "anne" gibi, onların çeviri-dil'i mi sayılmalı? Buna, "çeviri-dil" deyişimin nedeni, söz konusu yazarların yazdıklarını değil ama *kendilerini* bir kültürden diğerine çeviriyor olması. Kimi zaman, bir dilin yersiz-yurtsuzlaştırılması, bir başka adsız ya da "anasızdil" yaratıyor, tıpkı "az(ın) lık" sayılan edebiyatçıların yapıtlarından izlenebileceği gibi...[4]

Ne var ki, içinde bulunduğumuz şu küresel dönemde, dilin üveyliği ile yüzyüze gelmek için illâ ki bir "az(ın)lık" veya ara-yerdeki yazar olmanız gerekmez. İstanbul'da oturup Türkçe yazan, ancak bu yazdıklarını, esasen yazarlık statüsü verme gücüne sahip Batı'nın beklentisine göre ve de İngilizce' ye çevrilmek üzere kaleme alan "ulusal" kanondaki Türk yazarları için de Türkçe "üvey" sayılmaz mı?

* * *

Gregory Jusdanis, "Dışarda Yunan Edebiyatı: Şölendeki Yabancı?"* başlıklı makalesinde, bugünkü Yunan edebiyatının, marjinalleştirilme yoluyla bile olsa Avrupa edebiyatına dahil edilmeyişini sorgularken, Batı'daki edebi söylemlerin ve İngilizcenin "Dünya Edebiyatı" adına kurduğu hiyerarşik üstünlüğe parmak basıyor. Aynı zamanda, modern Yunan edebiyatını, kanonlaşma sürecindeyken Avrupa Aydınlanmacılığından koparıp "aslına" rücû etmeye çağıran içe kapanık, yalnızlaşmacı söylemlerin çıkmazına da işaret ediyor.

Elenlerin, Türklerden daha köklü bir diaspora geleneği olması, sadece dışarıdaki "öteki" kültürlerle daha sıkı bağ kurmalarını sağlamadı, genellikle bir dezavantajmış gibi gösterilen çokdilliliğin avantajından yararlanmala-

Jusdanis, "Greek Literature Abroad: A Stranger at the Feast?"; Vangelis Calotychos, "(Pre)occupied Spaces: Hyphens, Apostrophes, and Over-sites in the Literary Imagining of Cyprus"; Bekir Azgın, "Nationalism and Interest in the 'Other Side's Literature"; Stathis Gourgouris, "The Ark's Void - Communism and Poetry, circa 2nd Millennium"; Moira Killoran, "Time, Space and National Identities in Cyprus"; Hasan Bülent Kahraman, "Je suis un autre: Turkish Literature in Transition Between National and Global Self"; Maria Hadjipavlou-Trigeorgis, "The Role of Joint Narrative in Conflict Resolution: The Case of Cyprus"; Vamık Volkan ve Yael Navaro-Yaşın [Yashin], "Layers Upon Layers: Politics, Psychology and Language in a Changing World"; Celal [Djelal] Kadir, "Afterwords"; ve "An Uncanonize Poetry Anthology of a Multicultural Society" başlıklı eski ve çağdaş Kıbrıslı şiiri seçkisi.

4. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka: Towards a Minor Literature*, (çev.) Dana Polan (Minneapolis, Londra: University of Minnesota Press, 1994), s. 26; Almanca yazan Türk kökenli ya da Türkçe yazan eski-Yugoslavyalı yazarlar çerçevesindeki 'az(ın)lık' edebiyatları için ise bkz. Mehmet Yaşın, *Poeturka* (İstanbul: Adam Yay., 1995), s. 48-64.

5. Ayrı bir Elen lehçesi olarak Kıbrıslı(rum)ca hakkındaki son tartışmalar için bkz. Di-

rını da kolaylaştırdı. Stathis Gourgouris'in *Üveyanadil*'deki yazısında, Seferis'e gönderme yaparak ve Solomos, Kalvos, Kavafis gibi şairleri ima ederek belirttiği gibi: "Yunanlıların en iyi şairleri, iyi derecede Yunanca bilmiyorlardı." Gerçekten de, modern Elen şiiri, kimisi Elenceyi sonradan öğrendiği, kimisi ikincidil olarak kullandığı ya da resmen kabul-görmeyen bir Elenceyle konuşup yazdığından, adları Atina'da "Yunanca bilmez"e çıkmış şairlerce kanonlaştırılıp dünyaya tanıtıldı. Öte yandan, kendini Avrupamerkezci bakışın gördüğü eski Elen'e göre okuyan modern Yunan edebiyatı, baştan beri Bizans ve Rum diasporalarının dili ve edebiyatıyla "üvey" bir ilişki kuracaktı. Stathis Gourgouris, kozmopolitizm ile "ulusal" komünizmin *uluslar*arasıcılığı arasındaki çatışmayı, Pontus kökenli ve Rusya doğumlu kozmopolit bir Yunan yazarından, Aris Aleksandrou'dan hareketle inceliyor.

Bu arada, Yunanistan'da, bağımsız bir ulus-devletten çok, bir "Elen diasporasıymış" gibi algılanan Kıbrıs'ın Rum edebiyatına bir göz atacak olursak, "anavatana" (Yunanistan) erişebilmeyi amaçlayan bir kendinden arınma ritüeliyle, "anadillerini" –yani *Kypriaka* denen Kıbrıslı(rum)cayı– marjinalize ettikleri ve böylece "anavatan"la aralarında hayali bir ortaklık kurduklarını görürüz. Denebilir ki, dil ve edebiyatlarını Yunanistan'a ilhak ettikçe, onu, Kıbrıslırum tahayyülündeki "asıl" ya da "öz" ana(vatan) haline getirdiler. Utanç verici cahil bir "reddedilmiş-ana" muamelesi gösterilen Kıbrıs'tan ise, küçük bir yavru(vatan) gibi ağzını açmaması istendi. Kıbrıslırum edebiyat kurumu (kurumlaşması), modern Yunanistan'a ait resmi lehçenin, Ada'daki sıradan insanlar tarafından "dışsal" olarak algılanamayacağı, olsa olsa İngilizce'nin "yabancı" ya da "sömürgeci" (kolonyal) sayılabileceği varsayımına devam ediyor.[5] Yunanistan'la, onun "periferisi" (çevre) olarak yapılan kimlik-özdeşleşmesi, herhalde, "[Ada], kuşkuya yer vermeyecek biçimde Yunanistan'ın bir 'edebi alt-bölgesi' sayıldığına göre, 'Kıbrıslı edebiyatı' diye bir şeyin de olamayacağı, bir tek 'Kıbrıs Modern Yunan Edebiyatı'ndan söz edilebileceği düşüncesinden kaynaklanıyor. Bu yaygın tutumun ardındaysa, genellikle milliyetçilik ideolojisi... [ve onun] Enosis'le bağlantısı bulunuyor."[6]

mitra Karaulla-Vrikkis, "The Language of the Greek-Cypriots Today: A Revelation of an Identity Crisis?", *The Cyprus Review*, Spring 1991, s. 42-58; Andreas N. Papapavlou, "English Loanwords in The Greek-Cypriot Dialect: Linguistic and Sociocultural Interpretations", *The Cyprus Review*, Spring 1989, s. 93-109; ve Andreas N. Papapavlou "The Language Problem in Cyprus Today and Yiannis Ioannou", *The Cyprus Review*, Spring 1989, s. 137-42.

6. George Kechagioglou [Yorgos Keçecioğlu], "Contemporary Cypriot Literature and

Yunanistan'la kimlik-özdeşleşmesi, aynı zamanda, Kıbrıs'ta, Elence dışındaki hiçbir dil ve edebi geleneğin resmen kabul görmeme nedenlerinden birisidir. Böylece bir edebiyat yapıtı, ancak bir Elen ya da Elenleşmiş (ve Ortodokslaşmış) Kıbrıslı tarafından yazıldığı takdirde "Kıbrıslı" ya da "Kıbrıs'tan" sayılıyor. Yoksa gerisine "yabancı", "dışsal", "istisnai" diye bakılıyor.[7] Resmi Kıbrıslıtürk çevrelerinin çokdilli, çokkültürlü Kıbrıslı edebiyatına karşı tutumuna gelince, bu, Kıbrıslırumlarınkinden bile daha milliyetçidir. Osmanlılar öncesindeki ve Türkçe ötesindeki hiçbir şeye kabul göstermiyorlar. "Kıbrıs Türk Edebiyatı"nı, Ada'nın bütününden tamamen ayırıp, "anavatanın" (Türkiye) *içindeki* bir periferi (çevre) olarak görmek, Kıbrıslıtürk edebiyat kurumlaşmasını, yaşadığı ülkenin dilleri ve edebiyatları hakkında düşünebilmekten bile alıkoyuyor.[8]

Bu bağlamda Kıbrıslırum resmi söyleminde, "reddedilmiş-ana-dil"

the 'Frame' of Modern Greek Literature: A Provincial, Local, Marginal, Peripheral, Independent, Autonomous, Self-Sufficient or Self-Determined Literature", *Journal of Mediterranean Studies*, cilt 2, sayı: 2, 1992, s. 248.

7. Yarı resmi Kıbrıslırum şiir seçkisi *Contemporary Cypriot Poetry - An Anthology*'nin [(çev.) J. Vickers, A. Mims, vd. (Lefkoşa: Cyprus PEN Publication, 1981)]. "Giriş" yazısında, kitabı hazırlayan Theoklis Kouyialis, "Kıbrıslı şiiri, Yunan edebiyatının bir parçasıdır, ilkçağdan beri onunla aynı kan ve gövdeye sahiptir," diyor. Aynı yazarın bir başka antolojideki değerlendirmesi ise şöyle: "Daha güçlü uluslar değişik zamanlarda Ada'yı işgal etmişler ve kimisi diğerinden daha büyük bir şiddetle, [Kıbrıs'ın] Elen karakterini sistematik biçimde silmeye çalışmışlardır (...) Ada'yı tehdit eden bu tür tehlikeler, Yunan kimliğini törpüleyici bazı yeni düşüncelere karşı halkın da oldukça tedbirli yaklaşması gereğini doğurmaktadır." Yazarın bakış açısına göre, Kıbrıslı olmak ile Yunan (Elen) olmak birbiriyle özdeştir. Bu nedenle, Venedik petrark sone tarzında ve kısmen İtalyanca yazılmış ünlü "Kıbrıslı Erotik-Aşk Soneleri"nin bir Kıbrıslılevanten (Katolik-Latin) olan şairini, "Kıbrıs'ta yaşayan bir İtalyan" olarak tanımlamaktadır. Bkz. Theoklis Kouyialis (haz.), *27 Centuries of Cypriot Poetry - An Anthology*, (çev.) J. Vickers vd. (Lefkoşa: Cyprus PEN Publication, 1983), s. 7-8. Bir başka PEN yayınının "Sunuş"unda ise, Klitos Ioannides şunları diyor: "Frenkler [Fransız], Venedikliler, Türkler [Osmanlı], Britanyalılar gibi yabancı işgalcilerin hiçbiri, Kıbrıslı kültürün özündeki doğal Elen [Yunan] karakterini değiştiremedi." Aynı seçkinin bir başka yazarı olan Nikos Spanos ise, Lüzinyan (Fransız) kökenli bir Kıbrıslı olan George Bustron'un "Kıbrıslı Edebiyatı" içinde kanonlaşmasını Yunan ulusçuluğu ile çelişkiye düşmeden kabullenebilmek için, onun "Fransız kökenine karşın Yunanlılar içinde erimiş görünen (...) bir Helenleşmiş Fransız" olduğunu yazmaktadır. Bununla beraber, Kıbrıslılevantenler içinde "Fransızlaşmış" olan, Leontios Machairas gibi Elen (Rum) kökenli Kıbrıslı yazarların durumundan söz etmemektedir. Bkz. Andreas Sophocleous (haz.), *Five Short Essays on Cypriot Literature*, (çev.) J. Vickers ve L. der Parthough (Lefkoşa: Cyprus PEN Publication, 1981), s. 12.

8. İlk ve yıllarca tek olan resmi bir Kıbrıslıtürk şiiri antolojisinin "Sunuş"unda şunlar yazıyor: "Kıbrıs Türk toplumu içinde milli ülkümüzü her tür araçla kökleştirmemiz gereklidir. Ülkümüz Türkçülük ve ergeç Anavatana bağlanmaktır." Bkz. *Kıbrıs Türk Milli Şiirler Antolojisi*, [Türk Cemaat Meclisi Başkanlığı'na (Rauf Denktaş) bağlı Gençlik, Spor, Köy ve Halk Eğitimi Dairesi tarafından yayımlandı] (Lefkoşa: Ergenekon Yay., 1971). Bu, Kıbrıslıtürkle-

olan Kıbrıslı(rum)cayı benimseyen ve böylelikle "reddedilmiş" gayri resmi Kıbrıs Elen lehçesini, kendi "öz" diliymiş gibi kullanan Kıbrıslıtürk halk şairlerinin (poetarides ya da *piitaride*) durumu nasıl açıklanabilir? Resmi Kıbrıslıtürk söylemi açısından konuya bakacak olursak, bu dil "üvey" değil mi? Nitekim söz konusu halk şairleri, çoğunlukla Türkçe, Fransızca, İtalyanca, Arapça sözcüklerle karışık bir Kıbrıslı(rum)cayı kullandığı için, hiçbir zaman, Kıbrıslıtürk resmi edebiyat söylemince tanınmıyorlar. Öte yandan, Rum-Ortodoks olmadıklarından, yapıtları, Kıbrıslırum resmi kurumlarınca da hiç vurgulanmıyor. Ancak, yenilerde kaydedilen şu sözlü halk şiiri, Kıbrıslıtürk poetarideslerin *var*olduklarının kanıtıdır:

Esi boci e lunnes'sun *ben deligden bakardım*
*Mahallene* thelo nardo os eği'*ma bubandan gorgadım.*
[Sen o yanda yıkanırken *ben deligden bakardım*
Ora *mahallene* gelmek isterdim *ama bubandan gorgardım.*]

Esu boci ce'eğo boğa c'o dihos mesdin mmesin
C'ela nadon gundisumen na bergimon ippesi...
[Sen orada, ben burada, duvar da ortamızda
Gel kaktıralım kendini da çöker belki sonunda...][9]

Türkçe sözcükleri ve İtalyanca tonlamayı Kıbrıslı(rum)ca içinde kaynaştıran bu şiir, hiçbir etnik ve dinsel cemaatin kimlik aidiyetine sokulamayacak bir çeşit "Cemaati-belirsiz Şiir"in, her nasılsa "ölü-bölge"de (yani, 1974'de Türk askerince çizilen sınırda) yaşamakta olduğunu gösteriyor. Daha ilginci, yukarıdaki şiirin, Luricina'dan, Ada'nın en ücra köşesindeki bir köyden çıkması. Luricina, genellikle Linobombaki[10] kökenli Kıbrıslıtürklerin yaşadığı ve şimdi tam da sınır üstünde bulunan Kırmızıköyler

rin yanısıra Türkiyeli Türklerin Kıbrıs için yazdığı milliyetçi şiirlerden ibaret bir seçkidir. Bozkurt logosu, Türk bayrakları, süngüsüyle eyleme halinde bir Türk askerinin fotoğrafı ve *Ergenekon*'un görünüşü gibi, kitap kapağındaki simgelerle de aşırı Türk milliyetçisi mesaj pekiştiriliyor.

9. "Luricina Çatışması ["Tsattizmada tis Louroutzinas"] adlı şiir, 1988'de Yusuf Akandere tarafından söylenip Mustafa Gökçeoğlu tarafından kaydedildi; bkz. Mustafa Gökçeoğlu, *Tezler ve Sözler*, cilt: 2 (Lefkoşa: Dörtrenk Matbaası, 1991), s. 215-6. Bu şiirin, ilk kez Elen ve Latin alfabesiyle basımı ve Türkçe şiirsel çevirisi için bkz. Mehmet Yaşın, *Eski Kıbrıs Şiiri Antolojisi* (İstanbul, YKY, 1999), s. 229. Şiirdeki italikler Türkçe sözcüklere dikkat çekmek için kondu. Kıbrıslıtürkçesinde "itmek" anlamına gelen "kaktırmak" sözcüğü, şiiri okuyan halk şairi (poetarides) tarafından tercih edildi.

10. Linobambakiler, sadece çokdilli ve çokkültürlü değil, aynı zamanda çokdinli bir Kıbrıs cemaatiydi. Hıristiyanlık ile İslamiyete ait bazı dinsel uygulamaları (örneğin, vaftiz ve sünnet) bir araya getirmişlerdi. Çocuklarına da, her iki dince de benimsenen isimler (örneğin

(Kokkinahoria) bölgesindedir. Ne var ki, karışık dilde şiirin, bir tek bu bölgede ya da Linobombaki kökenli Kıbrıslıtürk poetaridesler arasında reveçta olduğu sanılmasın. Gerçekte Ada'nın her yanında yaygın biçimde rastlanır. Örneğin, aşağıdaki dizeler, Karpas'da söylenen anonim bir Kıbrıslırum düğün türküsünden alındı. Bu şiirin gösterdiği üzere, karışık dildeki şiirler, sadece dilbilimsel bir olgu olarak incelenemez, kültürel ve toplumsal boyutlarıyla ele alınması gerekir. Çünkü bir dili bir diğeriyle karıştırınca, o dilin bütün dünyasına –hatta, dini her ne isterse olsun, öbür-dünyasına– kapı açılmış olur:

*Hade* na'do masdoris'ses gamnede *gayrettin*,
men ce ağrisdi ce o ğambros ce hasi do *kısmettin*.
– O'si ce an din thoroun, '*Maşallah*' na lallusin.
[Hadi yenge hanımlar azacık *gayret edin*,
gelin, damadı gücendirip *kısmetini* kaybetmesin.
– Ona bakan herkes, '*Maşallah*' desin.]

Fonaksade don çirindio narti na din izosi,
ce na dis vali do'stavron ce na don barathosi.
– O'si ce an din thoroun, '*Maşallah*' na lallusin.
[Pederini çağırın gelsin ona gelin-kuşağını kuşatsın
ve haçı boynuna takıp damada teslim etsin.
– Ona bakan herkes, '*Maşallah*' desin.][11]

Burada sorgulamaya çalıştığım, doğrudan şiirsel estetiğe ilişkin nitelikler değil, bir köydeki halk şairince söylenmiş bir şiirin, nasıl olup da, seçkin

Yusuf/Iossip/Joséph) veriyorlardı, ki bu tür adlar hâlâ Kıbrıslıtürkler arasında yaygındır. Tarihsel olarak, esasen Lüzinyan ve Venedik kökenli Katolik-Latin (Levanten) Kıbrıslılardan geldikleri kabul edilir. Bkz. Sir George Hill, *A History of Cyprus*, cilt IV (Cambridge: Cambridge University Press, 1952), s. 305. Kıbrıslıtürk tarihçi Haşmet Gürkan da Linobombakileri Latin (Levanten) kökenli bir cemaat olarak inceler: "Linobombakilerin Latin kökenli, yani İtalyan, Fransız vb. oldukları ve Türklerin Latinleri düşman bilip Adada barındırmak istememeleri sonucu bunların müslümanlığı kabul eder görünüp herhangi bir kovuşturmadan, tedirginlikten kurtulmak istedikleri anlaşılıyor. (...) Aslında Linobombakilerin Rum ve Türk toplumları içinde erimeleri tamamıyla kendiliğinden oluşmuş bir olay değildi. Bir taraftan Rum Kilisesinin, öte yandan Türk toplumunun [idaresinin] ayrı ayrı çabalarıyla gerçekleşmiş bir sonuçtu." Bkz. Haşmet Gürkan, *Bir Zamanlar Kıbrıs*'ta (Lefkoşa: Cyrep Yay., 1986), s. 42-3. Linobambakilerin, Kıbrıslıtürkler içinde bütünüyle erimesi 1950'li, '60'lı yıllarda gerçekleşti, ancak hâlâ kendi farklı kökenlerinin bilincindedirler.

11. Mahmut İslamoğlu tarafından bir versiyonu derlenen bu Karpas düğün şarkısının ilk kez şiir formunda ve hem Elen, hem Latin alfabeleriyle Kıbrıslı(rum)ca, hem de Türkçe şiirsel çevirisiyle birlikte yayımlanması için bkz. Mehmet Yaşın, *Eski Kıbrıs Şiiri Antolojisi* (İstanbul: YKY, 1999), s. 240-1. Şiirdeki italikler Türkçe sözcüklere dikkat çekmek için kondu.

Kıbrıslırum ve Kıbrıslıtürk şairlere ait kanonlaşmış yapıtlardan daha "kozmopolit" bir nitelik taşıdığıdır... Nasıl oluyor da bu ölçüde "yerel" bir şiir, hem Elen hem Türk dilinde "ulusal" düzeyde kabul görmüş Kıbrıs şiirlerinden daha belirgin biçimde "küresel" söyleme (ya da çokdilli metropollere) pencere açıyor? Yoksa küreselleşme söyleminin ilgisini ulusal kültürlerden çok yerel olana kaydırmasının altında yatan nedenlerden biri de bu mu? Olayın mizahi yanı şu ki, ulusallık-öncesine ait bir şiir geleneğini sürdüren poetaridesler, kendilerini, Ada'daki ulusal edebi kanonların başındaki şairler gibi hiç de "yerel" filan saymıyor ve "Anavatan" şiiri diye bir emsali izlemiyorlar.

Her ne kadar, Kıbrıslıtürk poetaridesler, sanki hiç yokmuşçasına muamele görüyorlarsa ve Kuzey Kıbrıs'taki yeni kuşak, onların dilini anlayıp şiir geleneklerini sürdürmekten uzaksa da, onlar hâlâ "var". Bu trajik "varoluş" biçimi, yine de poetarideslerin, Elen-merkezli "Kıbrıslı Edebiyatı" ve Türkiye-merkezli "Kıbrıs Türk Edebiyatı" tariflerini sarsmalarına engel olamıyor. Daha önemlisi, "ilerici" edebi kanon tarafından, sanki şu ya da bu ilişkisiz diller ve toplumlara aitmiş gibi sunulan ikitoplumlu "Kıbrıslırum-Kıbrıslıtürk Edebiyatları" tarifini de sarsmaları... Ulusal dillerin arındırılıp hayali edebi "geleneklerin" yaratılması ancak zor yoluyla mümkün olabilirdi. Modern diller ve ulusal edebi kanonlar arasındaki ilişkiyi araştırma konusu edinenler, her nedense, "ana" dillerin kendi ("öz", "üvey" ya da "besleme") çocukları üzerindeki zorbalığını pek deşifre etmediler. Oysa modern zamanlardaki diğer "esaslı" uluslar gibi, ne kendi başına bir ulusa dönüşebilmiş, ne de bir başka ulusla bütünleşebilmiş Kıbrıslılar için, 1950'li ve '60'lı yıllarda "dilimize olanlar" capcanlı hafızalardadır:

> O günlerde yürütülen 'Türkten Türke' kampanyası yanında, konuşma sırasında ağızdan çıkan her Rumca sözcük için para cezası uygulanmaktaydı. İşte böyle bir dönemde Türkçe bilmeyenler çok büyük sıkıntılar yaşamışlardır. Olabildiğince, büyük yerleşim birimlerinden uzak durmuşlar, gelmek zorunda kalanlar da ağızlarını açmamaya çalışmışlardı. Ceza uygulaması büyük yerleşim birimlerinden uzaklaştıkça etkisini yitirmişti. Evlerde aile bireyleri en iyi bildikleri dilleri kullanmayı sürdürdüler. Kolaylarına gelen dili yeğlediler. Bu olay günümüze kadar uzanmaktadır. Günümüzde bile Baf, Karpaz, Dillirga kökenli yurttaşlar bir araya geldiklerinde Rumca konuşmakta, içki masalarında çatışmalı maniler, türküler, destanlar söylemektedirler. Bu dildeki [şiirsel] üretimlerini hâlâ sürdürmektedirler.[12]

12. Mustafa Gökçeoğlu, *Tezler ve Sözler*, cilt: 3 (Lefkoşa: Yakın Doğu Üniversitesi Matbaası, 1994), s. 169.

Bir "ana" dili kaybetmek ile kazanmak, aslında aynı uluslaşma sürecinin farklı uçları. Solomos, Yunan ulusal şairi olmaya karar verince, önce İtalya' dan Yunan köylerine (ulusal mekân) gitmişti. İkinci adımı, Yunan dili ile törelerini (ulusal folklor) birlikte öğrenmek olacaktı. Ve zengin bir sözdağarcığıyla Yunanca şiir yazabilmek (ulusal şiir) için, Yunan dilini para ödeyerek "edinmişti". Ama işin nihayetinde, Solomos için, hangi dilin *gerçekten* "üvey" olduğu öyle pek kolay söylenemez. Belki de İtalyanca ile Elence şiirlerinde birbirine karışıp bir başka dile dönüşmüştür, tıpkı bir melez anne gibi.

Türk ve Yunan milliyetçiliğinin bütün çabalarına rağmen, acaba "öz" ile "üveyin" göreli olduğu kozmopolit "melez-anadil(ler)i" mi var Kıbrıs'ın? Buradaki kozmopolitliği, daha çok dar sanatçı-aydın grupları arasında rastlanan o naif ve seçkinci yaşama biçiminden ayırdığımı hemen belirtmeliyim. Bekir Azgın'ın, Kıbrıs'ta, iki toplum arasındaki şiir çevirilerinin dökümünü yapan yazısından da anlaşılacağı üzere, halk edebiyatı ve kültürü düzeyinde Kıbrıslırum ve Kıbrıslıtürk toplumlarının paylaştığı çokkültürlü, çokdilli gelenek, aydınların "yüksek-edebiyatına" pek yansımadı. Hatta birbirlerinin şiir ve edebiyatından doğru dürüst haberdar oldukları söylenemez.

* * *

Günümüzün kültürel söylemlerinde küreselleşme ile çokkültürlülük bir arada ve sanki ulusçulukla karşıt şeylermiş gibi kullanılan "doğal" tarifler haline geldi. Oysa ki küreselleşmenin, kapitalist dünya ekonomisini yeniden örgütlerken ulusçuluğa sponsorluk yaptığı, çokkültürlülüğün ise yerel, ulusal ya da etnik kültürleri giderek daha çok pazarladığı bir ortamda, bildik solcu tarifiyle uluslararasıcılık da, ulusallığın sınırını aşamıyor. Ve *Uluslar*(ın)arasında dolanarak ulusçuluğu yeniden üreten diğer tariflerle bir olmaya devam ediyor.[13] Ulusçuluk ötesine geçebilmeyi esas alan *Üveyanadil*, "uluslararasıcılığı", "çokkültürlülüğü" ve Kıbrıs'taki bağlamıyla "ikitoplumluluğu" da sorguluyor.

Kıbrıslı toplumun tekdilli ve tekkültürlü olmadığı çok açık. Kıbrıs üstüne yapılmış dikkate değer çalışmaların hemen hemen tümü, daha baştan,

13. Edebiyatın, yerel, ulusal, uluslararası ve ara-yerdeki (*in-between*) boyut ve etkileşimleri için bkz. Homi Bhabha (haz.), *Nation and Narrations* (Londra, New York: Routledge, 1991), s. 4-7. Küreselleşme döneminde uluslararasıcılık ile çokkültürlülüğün ilişkisi için bkz. Liisa Malkki, "Citizens of Humanity: Internationalism and the Imagined Community of Nations", *Diaspora*, cilt 3, sayı: 1, 1994, s. 56-62.

Kıbrıs'ta "iki" esas, ama sadece iki esas toplum bulunduğu önkabulüne dayanıyor. "İkitoplumluluk" söylemi, temelli biçimde birbirinden ayrıymış gibi değerlendirilen bu "iki" toplum aracılığıyla, Ada'yı, sözde "anavatanlara" endeksliyor. Kıbrıs'ı bir "Elen" ya da "Türk" adası sayanlara karşı çıkmak babından, "ilericilerin" sürekli tekrarladığı bu ikitoplumluluk söylemi, Maronit, Ermeni, Latin-Katolik (Levanten), Arap, Briton ve diğer Kıbrıslılar sanki hiç mevcut değillermiş ya da pek bir önemleri yokmuş gibi bir varsayımı içeriyor. Gerçekten, melez kökenli birçok Kıbrıslı, kendini, çatışma halindeki "iki" toplumdan biriyle özdeşleştirip, ya "Türk" ya da "Elen" olmaya mecbur bırakıldı ve bırakılıyor. Ve kozmopolit Kıbrıslı toplumunun çokdilli edebiyatı üstüne hâlâ tek bir ciddi araştırma bulunmuyor.

Öyleyse, "çoktoplumluluk" ve "çokkültürlülük" Kıbrıs'taki durumu tarife daha elverişli terimler mi sayılmalı? Sanırım, bunların da sorgulanması gerekecek. Çokkültürlülük söyleminin Avrupamerkezci kökeni, "ötekini" marjinalize edip, otantikliğin önyargılı bir tasnifine hapsediyor. Bunu da, kolonyalist politikadan devralınan, sözümona "öteki" kültürlere hürmetkâr davranış *gösterme* önşartı adına yapıyor. Ama böylelikle, kolonyalist kültürü yeniden üretmiş oluyor. Türkiye, hiçbir vakit kolonileştirilmediği halde, benzer tutumu Türk edebiyatının, "Üçüncü Dünya" ile bir tutulan "postkolonyal" terminoloji çerçevesinde ele alınışında özellikle görüyoruz. İşin ilginç yanı, ister yeni-Osmanlıcı ya da İslamcı, isterse Anadolucu-hümanist ya da Marksist olsun, çoğu Türkiyeli yazar ve akademisyenin de Türk edebiyatını genellikle "postkolonyal" ve "Üçüncü Dünyalı" söylemler çerçevesinde incelemekte sakınca görmemesi. Ne var ki "ötekini" –yani Batı dışındaki bütün bir dünya edebiyatını– genelleme ve basitleştirme yoluyla tasnif edip bir kenara istifleyen bu tür kategoriler, post-Osmanlı bölge edebiyatlarını çözümlemekte yetersiz kalalı epey oluyor. Çünkü ne tümüyle Avrupa'nın dışında, ne de "Üçüncü Dünya"nın içinde olan post-Osmanlı edebiyatlar, kendine ait bir çerçeve oluşturuyorlar. Öte yandan "postkolonyal" yaklaşım, Kıbrıs'a, Britanya tarafından Ada kolonize edildiği halde uygulanmıyor. Kendini eski Elen üzerine inşa eden Avrupa edebiyatı, şimdilerde modern Yunan edebiyatına bile, onu oryantalize eden Batılı bir yaklaşımla eğiliyor.

Belki de, bizim bakış açımızla sorgulanması gereken asıl nokta, "Avrupa" ya da "Avrupalı kültür ve edebiyat" kavramlarının ta kendisidir. İster Müslüman, isterse Ortodoks kökenli olsun, ister Türkçe, isterse Elence yazılsın, Kıbrıs, Türkiye ve Yunanistan edebiyatları tarihsel olarak Güneydo-

ğu Avrupalı ve aynı zamanda Ortadoğulu ya da Doğu-Akdenizli değiller mi? Postkolonyal cemaatçilik politikasının mirasını devralan çokkültürlülük söylemi, belirli "uygarlıkları", sözde etnik ve dinsel cemaatler temelinde, sanki bunlar öz itibariyle birbirinden köklü biçimde farklıymış gibi ayrıştırıyor. Bu yaklaşıma göre ya Güneydoğu Avrupalı ya da Ortadoğulu olunabilir, ama ikisi birden ya da aynı anda daha fazlası olunamaz. Bölgemizdeki geçişken kimlikler üstüne yeterince çalışma yapıldığı söylenemez. Avrupalı çokkültürlülüğün sorunu, kendini, daha doğuştan edinilmiş tanımlı kimlikler üzerine inşa etmesi ve melezliği (*hybridity*) de, esasen, öz itibariyle farklı bu kimliklerin bir çeşit biraradalığı gibi algılamasıdır.

Vangelis Calotychos'un makalesi, dünya edebiyat sisteminde değişik konumlarda sunulan biri Türk, diğeri Yunan iki yazarın, ulusal kimliklerin raslantısal ve geçişken niteliğini hikâye eden postmodern tarihsel romanlarını inceliyor. Birbirine koşut söz konusu –Güneydoğu Avrupalı ya da Ortadoğulu ya da Doğu-Akdenizli– iki romandan hareketle edebi merkezlerin işleyişini sorguluyor. Gerçekten de, bu sözde merkezlere, bizim, marjinden ya da çevreden yöneltebileceğimiz daha birçok soru var.

Ancak "merkez"den kastım, sadece Batı Avrupa değil. İstanbul ile Atina'da, Kıbrıslıtürk ve Kıbrıslırum edebiyatlarının, Londra'da olduğundan daha fazla marjinalleştirildiğini vurgulamalıyım. Bunun nedeni, kendilerini hâlâ homojen ulus-devletler olarak tanımlamaya uğraşan Türkiye ile Yunanistan'ın, İngilizce edebiyat(lar)ın tersine, dil ve edebi kanonlarındaki çoğulluğu kabule hazır olmayışıdır. İşte bu yüzden, Kıbrıs'ın geçişken, kozmopolit, "ulus-devletsiz" kültürleri, "Doğu" ile "Batı"nın kavuştuğu bölgemizde yeni yeni ortaya çıkan çokkültürlülük üstüne yapılacak çalışmalar için daha zengin bir malzeme sunuyor.

Bugüne kadar, "asri zamanlarla" bağlı oryantalist (şarkiyatçı) söylem, Türkler ile Elenlere pek bir uzlaşma alanı bırakmadı. Kıbrıs'ın kuzeyi ile güneyi arasındaki sınır, gerçekte ne olduğundan çok, simgesel anlamıyla, "Batı" ile "Doğu" arasındaki ayrım çizgisi gibi algılanıyor. Ama şimdi burada, –Avrupa ile Asya imparatorlukları arasına sıkışmış bir Doğu Romalı gibi– "bizim dışımızdaki" hayali bir "Doğu" ile "Batı"yı öne sürüp, Kıbrıs, Yunanistan ve Türkiye coğrafyasında neredeyse yüzyıldır "kendi" milliyetçiliklerimizin işlediği cinayetleri "dışarıdan gelen" meçhul bir "öteki"nin sırtına yıkacak değilim. "O eski güzel günlerimiz" hakkındaki naif solcu anlatıları –hele Kıbrıs'ta, Britanya kolonicileri gelmeseydi barış içinde bir arada yaşayıp gideceğimizi öne süren anlatıyı– tekrarlamaktansa sorgulamak

gerektiği kanısındayım. Çünkü Kıbrıs'taki antikolonyalizm, solcuların benimsediği çeşidi de dahil olmak üzere, Elenizm, Türkçülük ve Kıbrıslılık adlarına, ulusçuluğun yeniden üretilmesinin sorumluluğunu paylaşıyor.

Kuzey Kıbrıs'ta 1980'lerde değişen "öteki" ve "biz" tarifiyle birlikte ulusal kimlik tahayyüllerinin geçirdiği değişim, Moira Killoran'ın "Kıbrıs'ta Zaman, Mekân ve Ulusal Kimlikler" başlıklı makalesinde tartışılıyor. Bir zamanlar Türklük uğruna kullanılan şiir, şimdilerde ona muhalif bir Kıbrıslılık için kullanılıyor. Sonuçtaysa, edebi yaratıcılığın ulusal kimlikler bağlamında ele alınışı baki kalıyor.[14]

Yunan ulusal edebiyat söylemi çerçevesinde incelenebilecek, Batı kaynaklı bir tür oryantalist tutum, Elen ulusçuluğunun "Türklere bakışını" uzun süre etkiledi. Yunanlılar tümüyle "saf bir Avrupalı ulus" olabilmek için, dil, edebiyat ve kültürlerindeki Türk ve İslami unsurları ayıklamaya koyuldular.[15] "Türk" ya da "Müslüman" ile "Avrupalı" hâlâ birbirleriyle çelişkili tanımlamalar olarak anlaşılıyor. Bu anlayışın Türkler üzerinde iki etkisi oldu: Birincisi, Osmanlı-İslam unsurları kendi dil, edebiyat ve kültürlerinden söküp atmaya yöneldiler. İkincisi, daha da tepkiselleşip, komşularına, hele Yunanlılara, içten içe süren Osmanlı emperyal tutumuyla yaklaştılar. Ama burada, şu ya da bu ulus-devletin politikasını yargılamak ya da haklı çıkarmakla ilgilenmiyor, ulusal politikalar ötesine geçebilecek yeni bir edebi ekseni oluşturabilmeyi amaçlıyorum.

Sadece Yunan ulus-devletinin değil, bütün Batılı ulusların, modern kültürel kavram ve yaklaşımlar için ihtiyaç duyduğu eski Elen edebiyatı ve mitolojisinin tersine, Fenike edebiyatı ve mitolojisine ihtiyaç duyan ulus-devlet yok. Bu, "Eski Fenike Şiiri" diye bir şeyin neden "yok" olduğunu da herhalde açıklıyor. Hemen belirtmeliyim, Doğu-Akdeniz'deki "öteki" ilkçağ şiirlerinin anılmasının önündeki tek engel, "Doğu"yu, politikası icabı,

14. Ulusçuluk ve kimlik politikalarının edebiyat bağlamındaki bir eleştirisi için bkz. Mehmet Yaşın [Yashin], "Three Generations, Three Identities, Three 'Patries' within Twentieth-Century Cypriot Poetry", *Cyprus and Its People - Nation, Identity and Experience in an Unimaginable Community: 1955-1997*, (haz.) Vangelis Calotychos (Boulder-San Francisco-Oxford: Westview Press, 1998), s. 223-33; Mehmet Yaşın, "[Sunuş:] Kozmopolit Bir Adada Ulus-Öncesi Şiirin 2700 Yılı", *Eski Kıbrıs Şiiri Antolojisi* (İstanbul: YKY, 1999), s. 19-105; Mehmet Yaşın, "[Introduction] 3 Kuşak 3 Kimlik 3 Vatan Arasında Bir Türk Azınlık Şiiri", *Kıbrıslıtürk Şiiri Antolojisi* (İstanbul: YKY) 1994, s. 19-67; ve Mehmet Yaşın [Yiassin], "Peri Kypriakes Logotehnias kai Aprosdioriston Taftotiton", *Synhrona Themata*, sayı: 68-69-70, Temmuz 1998-Mart 1999, s. 312-21.

15. Michael Herzfeld, *Ours Once More: Folklore, Ideology and the Making of Modern Greek*, (New York: Pella, 1986).

"medenileşememiş barbar" gibi sunan Avrupamerkezcilik değildir. Elenleri ötekileştiren ve Avrupamerkezcilik eleştirisini sırf kendi "Üçüncü Dünya" ulusçuluğunu ya da İslami köktendinciliğini haklı çıkarmak niyetiyle kullanan oksidentalizme (garbiyatçılığa) da dönüp bakmalıyız. Çünkü onlar da, sanki özde apayrı ve birbiriyle uzlaşması imkânsız iki düşman kültür varmış gibi bir anlayışı yaygınlaştırıyorlar. Öte yandan, "Batı"daki kimi Marksist kökenli yazar, eleştirmen ve akademisyenler de oryantalist söylemlerin yeniden üretiminde farkına varmaksızın rol oynuyor. Onlar da, sözde "Doğu"ya ait edebi yapıtları, "öteki" –yani "Üçüncü Dünyalı", oryantal ya da İslami– diye sınıflayıp sunmak suretiyle marjinalleştiriyor ve dışlıyorlar.[16]

Türkiye ve Ortadoğu'daki "Doğucu", "İslamcı" ya da "Anadolucu"[17] edebi yaklaşımlara karşı çıkacak bir çalışmanın önünü açmak için, binlerce yıldır bölgemizde yaratılmış en başarılı metinlerin Elen dilinde yazıldığını vurgulamalıyım. Birçok yazınsal üslup, biçem ve tarz ilk defa Elen dünyasından yükseldi. İster Fenikeli, isterse Osmanlı olsun "öteki"lerin edebi varlığını ortaya çıkarabilmek için, Elenlerinkini ortadan kaldırmamız gerekmiyor.

* * *

Türkiye'de, Batılı edebiyat kuramları genellikle "Batı"dakinden farklı okunuyor. Türk edebiyatına uyarlanma sürecinde, kavramlar kayıp değişim geçiriyor. Örneğin, son olarak postmodern söylem, 1980'li, '90'lı yılların yeni Türk edebi kanonu tarafından, Osmanlı dili, edebiyatı ve kültürünün

16. Aijaz Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (Londra, New York: Verso, 1992), s. 43-71; ve Avrupalı-Müslüman şairler ile Türkçe edebiyatın Avrupa edebi sistemindeki (yazınsal çoğuldizge) konumu için bkz. Mehmet Yaşın, *a.g.y.* (1994), s. 83-98.

17. "Anadoluculuk", 1940'lardan bu yana Türkiye'nin ulusal edebiyat söyleminde etkinliğini sürdüren hümanist bir hareket sayıldığından, çoğu Türk aydını tarafından özündeki ulusçuluk görülmüyor. Azra Erhat, Halikarnas Balıkçısı, Sabahattin Eyüboğlu gibi sol eğilimli "Kemalist" edebiyatçı ve aydınlar Osmanlı-Türk kültüründeki "İslami ve Doğulu" unsurlara genellikle muhalefet ettiler. Bunun yerine, yeni Türk edebiyatı için yeni bir "gelenek" icad etmeye çalıştılar. Eski Yunan'ın yerini, Eski Anadolu ile (özellikle kendilerini özdeşleştirdikleri Hitit, İyonya, Roma) ile değiştirip, Anadolu'yu (Türkiye Cumhuriyeti'yle bir tuttukları Küçük Asya'yı) "Batı Medeniyeti"nin doğum yeri olarak sundular. Ama, öncülleri sayılabilecek eski Kemalistler gibi yüzlerini bütünüyle "Batı'ya" döndükleri söylenemez, onun yerine, Türkiye'yi, Batı'nın *gerçek yüzü* olarak görmeyi yeğlediler. Bkz. Kaya Akyıldız ve Barış Karacasu, "Mavi Anadolu: Edebi Kanon ve Milli Kültürün Yapılandırılışında Kemalizm ile Bir Ortaklık", *Toplum ve Bilim*, sayı: 81, Yaz 1999, s. 43-26; ve Mehmet Yaşın, "Çağdaş Türk ve Elen Şiir Geleneğinde Ne Var Ne Yok?" *Adam Sanat*, sayı: 162, Mayıs 1999, s. 62-76.

canlandırılması, böylece de modern Kemalist cumhuriyetçi söylemin çözülüp-tekrar-kurulması (yapıçözümü) yönünde kullanılıyor. Burada sormak istediğim, söz konusu yazınsal eğilimin, ne diye esasen Osmanlı-Divan şiirini ve İslami değerleri tekrar keşfe çalıştığı, ancak Osmanlı-Türk kültürünün gayri Müslim, özellikle Rum ve Ermeni parçalarına pek bir ilgi göstermediğidir. Bu biçimdeki bir çözüp-tekrar-kurucu çalışma, bir anlamda, yeni-Osmanlıcı Türk Cumhuriyeti söyleminin kurulmasıyla (yapılanmasıyla) koşutluk içerisinde okunamaz mı? Görece geç ulusallaşmış bazı edebiyatlarda olduğu gibi Türkiye edebiyatında da yazar ve şairler, çoğunlukla hem ulus-devlet kimliğinin oluşturulmasını üstlenmiş, hem de kendi kimlikleri ulus-devletce oluşturulmuştur. Bu nedenle, ulusal politikayla bir hesaplaşma, hemen edebiyat kurumuyla hesaplaşmaya dönüşebiliyor, ya da tersi... Türk siyasal hayatı kadar edebiyatında da önemli hesaplaşmaların yaşandığı 1980'lerin ortasından 1990'ların ortasına uzanan dönem, Hasan Bülent Kahraman'ın yazısından izlenebilir. Yazı, aynı zamanda, Yahya Kemal'in, eski Elen mermerleri kadar ak bir saydamlığı, saf şiirselliği gözeten "beyaz dil"i bağlamında modernleşme döneminin başlarına da gönderme yapıyor.

Modern Türk şiirinin kurucularından Yahya Kemal, uzun yıllar milletvekili ve büyükelçi olarak görev yaptı. İstanbul'un fethini asli şiirsel izlek edindi ve kitapları da "İstanbul Fetih Cemiyeti"ne kaldı. Ancak hiçbir zaman Nâzım Hikmet gibi "politik" bir şair olarak algılanmadı. Çünkü o, Türkiye'deki siyasal ve yazınsal ana çizgiyi izliyordu. Siyasal kimlikle algılanmak bir yana, tümüyle "safça" şiirsel sayıldı. Çünkü varolan resmi ideoloji, kendini sanki *yok*muşcasına sunar. Bunun için de, edebi kanon dahil, kültürel değerler sistemindeki varlığını doğallaştırır. Yahya Kemal, Arap alfabesine 1910'larda karşı çıkan ve eski Elen edebiyatına ilgi gösteren ilk şairlerdendir. Çünkü, "Avrupa'yı bilmek ancak munsab'dan menbaa, yâni Lâtin ve Yunan edebiyatlarına kadar çıkmakla mümkün olur."[18] Ne var ki Osmanlı İmparatorluğu çöktükten sonra yüzünü "Batı"dan "Doğu"ya dönerek Osmanlı-Divan şiirini modernleştirmeye girişecekti. Tıpkı Türk edebiyatı gibi çelişkilerin adamıydı o. Örneğin, bir İstanbul âşığı diye bilinmesine karşın, İstanbul Türkçesini (lehçesini) eleştiriyordu. Son derece Avrupalı, Fransız usulü laik bir kültür içindeydi, ama şiirlerinde İslami temaları işliyor ve o dünyanın imgelerini kullanıyordu. Kanımca, Üsküplü oluşu ona farklı duyarlılıklar kazandırmakla kalmadı, aynı zamanda, hem "ilk Türk şairi", hem de "son Osmanlı şairi" diye nam kazanmasında belli bir

18. Yahya Kemal, *Edebiyata Dair* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997), s. 302.

yer tuttu. Kıbrıs da, Makedonya gibi modern Türkiye'nin ulusal sınırlarına dahil değildi. Bu yüzden, Kıbrıs'ta Türkçe konuşan müslüman nüfus, tıpkı Makedonya kökenli Yahya Kemal gibi, kendini Osmanlılıkla özdeşleştirmeye daha yıllarca devam edecekti, ta ki "Türklükleri", Yunan milliyetçisi terör örgütü EOKA tarafından kendilerine hatırlatılıncaya kadar.

Yahya Kemal'in Makedonyası için söylenebilecek olanlar, çokdilli edebiyatların hâlâ yaşadığı Kıbrıs için de söylenebilir. Bununla beraber, Kıbrıslıtürk ve Kıbrıslırumlar, sınırın öte tarafında birbirlerinin ne yazdığının pek farkında değiller. Son derece dar bir çeviri faaliyeti var. Bu ise, "öteki" hakkındaki hayali kavramları ve yabancılaşmayı artırıyor. Türkler, Yunanlılar ve Kıbrıslılar, uluslararası ilişkiler üzerine öyle uzun süre tartıştılar ki, dil ve edebiyatta paylaştıkları tutkuyu (*pathos*'u) neredeyse unuttular. Karşımızdaki kara mizah şu ki, eğer yarın Kıbrıs'ta siyasi bir çözüm olsa, yeni kuşaklar birbirleriyle konuşabilecek ortak bir dil bulamayacak. Nitekim Kıbrıs'ta, Çatışma Çözümü alanında düzenlenen iki toplumlu çalışmalarda karşılaşılan dil açmazı, Kıbrıslırum ve Kıbrıslıtürk katılımcıları geçmiş anılarını paylaşmaktan alıkoyuyor. Ve böylece, geleceğe dönük ortak bir hayat tasarısını daha baştan "dilsiz" bırakıyor. Maria Hadjipavlou-Trigeorgis'in, Çatışma Çözümü'nde ortak anlatıların rolüyle ilgili yazısı, dilsel iletişim açısından olduğu kadar, resmi söylemlerce yok sayıla sayıla yok edilen ulusçuluk karşıtı anlatıların önemi açısından da dikkat çekiyor. Yael Navaro-Yaşın'ın, Vamık Volkan'la yaptığı konuşmaya gelince: Vamık Volkan, geçmişe ilişkin anlatıların kuşaktan kuşağa taşıdığı farklılıklara ve dildeki değişimin siyasal psikoloji üzerindeki etkisine değiniyor. Yael Navaro-Yaşın ise, daha farklı bir yaklaşımla, siyasi boyutları vurgulayıcı sorular soruyor.

Son olarak, Amerikan edebiyatının "marjinlerini" genişletmesine büyük bir katkıda bulunan Celâl [Djelal] Kadir, kısa bir sonsözle *Üveyanadil*'i noktalıyor. Biri Kıbrıslıtürk, diğeri Kıbrıslırum iki anne tarafından büyütülen Celâl Kadir, "anadilin", yazılı ve hatta sözlü dilde bütünüyle kendi bireyliğimizi ifade etmeye elvermeyen "üveyliğine", ikiye bölünmüş bir gövde-diliyle işaret ediyor.

Gerçekten de *Üveyanadil*, alışılagelmiş Kıbrıslı, Yunan, Türk gündem ve yaklaşımları kadar, gövdesiyle de, kendini, akademik bir düzenlemeden ayrıştırıyor. Orta yerde, *Üveyanadil*'i daha bir anlamlı kılan şiir seçkisi bulunuyor: Birinci kısmında, Ada'daki Elen ve Türk milliyetçiliği fırsat bırakmadığından, ancak şimdilerde günışığına çıkarılabilmiş bazı Fenike, Asur, Lüzinyan, Venedik, Osmanlı-İslam şiirlerini, "Eski Kıbrıslı Şiiri" adıyla su-

nuyor. Ama belki de, "Eski Kıbrıslı Şiiri" diye adlandırılabilecek bir şey hiçbir vakit olmamıştı. Kıbrıs'ta ya da Kıbrıs bağlamında "şiir" yazanlar, belki yazdıklarına "dua", "türkü", "anıt", "ilahi", "sungu", "büyü", vb. diyordu. Söz konusu metinleri *şiir* olarak görüp, şu belirli ulusal kültüre değil de, bu edebi tarza ait diye sınıflandıran bizleriz. Eski şairleri (metin yazarlarını), "Kıbrıslı", "Fenikeli", "Kıbrıs Eleni", "Venedikli", "Latin-Kıbrıslı", vb. diye tanımlayan da bizleriz. Edebi bir metnin, mutlaka belirli bir etnik-dinsel cemaatle özdeşleşmiş tek bir dile ait olması gerektiğini varsayıyoruz. Bütün bu tanımlama ve sınıflamalar gerçekte bizim buluşlarımız. Modern zamanların yazar ve şairleri olarak her şeyi ancak ulusal kategoriler, tasnifler içinde adlandırıyor ve ancak bu takdirde kavrayabiliyoruz.[19] Tıpkı eski şiire ilişkin yaptığım sınıflamalar gibi: "ilkçağ, ortaçağ, pre-modern" ve "Fenike-Asur, Lüzinyan-Venedik, Osmanlı-Kıbrıslıtürk".... Tarihsel çağlar ve toplumların, birbirinden bağlantısızcasına art arda eklemlendiğini varsaysak da, sözgelimi Peram'ın, Elence şiir dönemi sayılan MÖ. 4. yüzyıla ait şiiri, kısmen Fenikece ve İbrani alfabesiyle yazılmış. Gerçi o sıralarda Ada, Roma yönetimindeydi, ancak şairin "sungusu", çok daha eski Asur ve Mısır mitolojisine göndermeler içeriyor.

Kıbrıs şiir birikimi, Ada'nın hiçbir zaman tekdilli olmadığını, tersine, tek bir dilmiş gibi birçok farklı dili iç içe geçirip kullandığını gösteriyor. MÖ. 5.-3. yüzyıllardaki kitabeler, tabletler, paralar, mezar taşları Fenike ile Elen dillerini kaynaştırıyor. Değişik dillere ait sözcükleri birbiri içine geçirmek yoluyla, giderek bir "anadilin" dilbilgisel yapısının bir diğerine göre değişime uğratılması, ortaçağda da devam etti, bu sefer Elence ile Latince (Fransızca, ardından İtalyanca) arasında... Bu dönemde Kıbrıs'ta, Latince, İtalyanca, Fransızca, Elence, Ermenice, Yakubice, Maronitce, Suryanice, Arapça, Kıptice, İberyaca, Arnavutça, Makedonca, Nubice, Habeşçe dahil on ikiden fazla dil konuşulduğu biliniyor. "Bozuk Elencesi" ve kozmopolit üslubu nedeniyle sonraları eleştirilen vakayinâme yazarı Leontios Machaeras (1380-432), bu konuda şöyle diyecekti: "Biz [Kıbrıslılar], bu şekilde [melez bir dille] hem Fransızca, hem de Elence yazdığımızda, dünyada hiç kimse dilimizin ne olduğunu söyleyemiyor."[20]

Anadillerin, iç içe geçirilerek melez biçimde kullanımı, şimdi postmo-

19. Türkçenin yanı sıra dünya dillerinde de ilk defa şiirleştirilip bir antolojiye alınan eski Fenike ve Asur metinleri, ayrıca Kıbrıs ve Levant'ın 3000 yıllık çokdilli şiir tarihi için bkz. Mehmet Yaşın, *Eski Kıbrıs Şiiri Antolojisi* (İstanbul: YKY, 1999).

20. Alıntıyı yapan Sir George Hill, *A History of Cyprus*, cilt III (Cambridge: Cambridge University Press, 1952), s. 1107.

dern polyglot şair ve yazarlarca daha yaygın bir "sorun" olarak yaşanıyor. Tekdilli ulusal kanonlar yazarlardan sadece belli bir anadile, kuşkusuz onun da resmi lehçesine ait olmalarını talep ediyor. Anılan lehçe, modernizmin merkezileştirme, "doğallaştırma" sürecinde, lehçeler-üstü, *aşkın* bir yere konduğundan, bir lehçe olarak düşünülmüyor (ör. İstanbul Türkçesi). Eğer kozmopolit bir ülkede, Kıbrıs'taki gibi birçok dil ile gayri resmi lehçe varsa, kendi edebiyatını, modern ulusal edebi söylemler çerçevesinde kanonize edebilmesi mümkün olabilir mi? Yoksa çözüm, postmodern çokkültürlülük söyleminde mi aranmalı? İyi de, postmodern terminolojideki çokkültürlülük söylemi, bir çeşit çok*ulusal*kültürlülüğe dayanmıyor mu?

Eğer dile de, çok*ulusal*dillilik bağlamında bakacak olursak, diller ile siyasi cemaatler arasında sağlam bir koşutluk bulamayız. Günümüz dünyasında, 6000'den fazla dil yaşamaya devam ediyor, ulus-devlet sayısı ise 200'den az. Ulus-devletler, vatandaşlarının "anadilini" homojen hale getirme politikası güttüğünden, mevcut dillerin –bir diğer deyişle kültürel çeşitlilik, bakış açısı ve ruh zenginliğinin– aşağı yukarı yarısının gelecek yüzyılda ölmesi bekleniyor. Günümüzde bir anadilin yalnızca ulus-devletler tarafından kabul görmesi yetmiyor, artık uluslar*arası* kurumlarca da tanınması gerekiyor. Küreselleşmenin "asıl"-ana dili İngilizce, belki de yakında tüm dünyanın "üvey"-ana dili olacak. Böylece sırf Kıbrıs, Yunanistan ve Türkiye'deki "az(ın)lık" dil ve lehçeleri değil, muhtemelen bugünkü resmi Yunanca ve Türkçe de kanonlaşmaktan çıkıp, 2000'lerin sözde çokkültürlü dünyasında unutuluşa bırakılacak.

"Çokkültürlü Bir Toplumun Kanonlaşmamış Şiir Antolojisi" başlıklı bölümün ikinci kısmı, *Üveyanadil*'in yolunu açan konferans çerçevesinde, ayrı bir günde okunmuş polyglot şiirleri, "Çağdaş Kıbrıslı Şiiri" altbaşlığıyla bir araya getiriyor. Kıbrıs'taki Maronit ve Latin dilleri, Kıbrıslırumcasının etkisiyle yazılı edebiyattan silinmiş göründüğünden çokdilli şiir bölümünde onlara yer veremediğimi belirtmeliyim. Edebiyat antolojileri, ansiklopedileri ve toplu yapıtlar modern dillerin kanonlaşma sürecinde özel rol oynarlar. Ulus-devletin kendisi hakkındaki tahayyülünü yansıtan bir şiir antolojisi, aslında varolan edebiyat(lar) ile kültür(ler)e ait "asıl" dilleri bütünüyle ortaya koymazlar. Aksine, resmi söylemler doğrultusunda tahayyül edilip yaratılması amaçlanan ulusal kimliğe uygun bir sunum yaparlar. Birçok Yunan ve Türk şiir antolojisinde görüldüğü üzere, sadece bir ulusun, sadece bir dildeki, sadece bir hikâyesini anlatırlar. Bir ülke şiirinin bu şekildeki hayali, ulusal sunumu, dünya edebiyatında geçerli *uluslar*arası söylemlerle çelişmez. Çünkü *uluslar*arası boyutta kanonlaşabilmek için, öncelikle

*kendi* ulusal edebiyatınızı kanonlaştırmanız gerekir. Örneğin, kanonlaşmamış Kıbrıslı edebiyatı, hem Kıbrıslı (ulusal), hem Avrupalı (uluslararası) edebi kurumsallaşmalarda, "marjinal", "periferi" (çevresel) ya da "yöresel" olarak kabul ediliyor.

Kurumsal-edebiyat-yapıtları (edebiyat kanonu), ulusun hikâyesini anlatan metinler toplamı olarak, halk arasında bir dayanışma ortamı yaratarak, halkın kendini, birleşmiş bir ulusun vatandaşları olarak algılamasını sağlar. Ama bu edebiyat kanonu, sadece ulusal kimliği temsil etmekle kalmaz, halka, ulusçuluğun değerlerini aşılayan yapıtlarıyla ulusçuluğu üretir de (...) "Yüksek edebiyatın" ulusal kurumlaşmasına ait metinler toplamı olarak, bunlar, söz konusu cemaatin kendi masalını anlattığından dolayı, korunmaya ve gelecek kuşaklara aktarılmaya değer görülür. (...) Ulusal kültür diye bir şeyin meydana getirilmesinde oynadıkları önemli rolden dolayı, kanonlaşmış metinlere özel ayrıcalıklar verilir. Onlar, [edebiyatta] en ciddi değerlendirmelere konu edilir ve böylelikle unutulmaları, yitip gitmeleri önlenmiş olur.[21]

O halde, Kıbrıs'a ait 3000 yıllık çokdilli metinlerin "ciddi değerlendirmelere konu edilmeyişinin" gerçek nedeni Yunan ve Türk ulusçulukları mı? Bu bağlamda, Kıbrıslıtürk poetaridesler, Türkçe ve Latince sözcüklerle karışık "bozuk" bir Kıbrıslı(rum)cayla, bize hangi ulusun hikâyesini, hangi cemaatin tahayyülünü naklediyorlar? Kıbrıs, Yunanistan ve Türkiye'de, Ermenice, Kürtçe, Arapça, Arnavutça, Makedonca, Fransızca yazan yazarlar, sırf kendi "ulusal" dilleri, bu ulus-devletlerde kanonlaşmamış diye mi "yok" muamelesi görüyorlar? Ya Karamanlıca kimin "anadiliydi" (ya da "anadilidir") ve onun mirası şimdi hangi ulusal edebiyata ait? Ve nihayet, Avrupalı çokkültürlülük, sözümona "çatışan uygarlıklara" ait sınırların geçtiği ara-yerdeki kozmopolit bir ülke için ne anlama gelmekte?..

* * *

Benim burada üstlendiğim, yeni bir kanonu biçimlendirmek değil, ama hem ulusal hem de çokkültürlü edebi söylemler bağlamında kanonlaşma düşüncesinin ta kendisini sorgulamaktır. Belki de Türk ve Yunan ulusçuluklarına, onları, olduklarından güçlü göstermemek ya da muhalifleri olarak yeniden üretmemek için bu kadar çok dikkat çekmemeliydim. *Üveya-*

21. Gregory Jusdanis, *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature*, (Minneapolis-Oxford: University of Minnesota Press, 1991), s. 51-2; *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcad Edilişi* adıyla Türkçeye çevirildi, İstanbul: Metis, 1998.

*nadil*, Kıbrıslılık düşüncesinin yanı sıra, Stoacı Zenon'dan beri Kıbrıs'ı "vatan" edinmiş kozmopolitizmin sorgulanmasını da hedefliyor. Edebiyatın, herhangi bir tanımlı kimliğin çok ötesine geçtiği açıktır. Kişisel hayatımdan örnek vermemde sakınca yoksa, diyebilirim ki, daha kırkıncı yaşıma girmeden, değişen kimlikleri (Britanyalı, Yunan, Kıbrıslıtürk, Kıbrıslırum, Türk, Kıbrıslı, Avrupalı) desteklemek için, yeni yeni edebiyat "geleneklerinin" keşfine tanıklık ettim. Dolayısıyla, yeni kimlik politikalarına koşut yeni bir edebiyat kanonu keşfetmek yerine, hayatımızda şiir ve edebiyata daha çok yer açabilmeyi esas alıyorum. Bunca söz etmektense, *Üveyanadil*'in "önkonuşmasını", belki de, "üveyanadil"lerimden biriyle yazdığım bir şiire bırakmalıydım:

SAVAŞ ZAMANI

İçimden konuşurdum işitilmesin diye
gören de bilgelik sezerdi sessizliğmden!
Gizlenmesi gerekirdi çünkü tehlikeliydi Türkçe
Elence desen kesinkes yasak –
Tetikte beklerlerdi birer makineli-tüfek gibi
beni kurtarmak isteyen büyükler
zaten o zamanlar gönüllü askerdi herkes.
Ve ders kitaplarının ince bıçak-açacağına benzeyen
İngilizce, ortada dururdu öyle,
zorunlu durumlarda konuşulacak bir dil olarak
özellikle de Elenler ile!
Hangi dilde ağlayacağımı bile şaşırırdım çoğu kez
yabancı da değil, çeviri bir hayattı yaşadığım
anadilim başkaydı, anavatanım başka
ben derseniz bambaşka –
Daha o karartma günlerinden görünmüştü
hiçbir ülkenin şairi olamayacağım
çünkü azınlıktım. Ve "özgürlük",
hiçbir ulusal-sözlüğe sığamayan bir sözcüktü...
En sonunda üç dil birbirine girdi şiirlerimde
ne Türkler duyabildi içimden geçenleri
ne Elenler, ne de Öbürleri –
Ama kınamıyorum onları, savaş zamanıydı.

—

# ERGENLİK SÜRECİNDE HATANIN YERİ

Philippe Jeammet *

Ergenlik hataları güzel bir konu, çünkü bu yaş döneminde ortaya sürüleni, riske edileni tümüyle karşılıyor. Eğer ergenliğe çocukluktan itibaren hazırlanılıyorsa, erişkinin kaderi büyük oranda ergenlikte belirlenir. Bu yaşta benzer kişiliklerin, benzer kırılganlıkların birbirinden çok farklı gelişimler gösterdiği görülür. Bazıları bu kırılganlıkları ve yaptıkları hataları yaratıcılıklarını ve mücadeleciliklerini göstermelerini sağlayan bir güç olarak kullanırlar. Diğerleri ise potansiyellerini saldırı ve kendini yıkma davranışlarında göstererek kaybolurlar, kendilerini farklı kılma ve kimliklerini kanıtlama yöntemi olarak yalnızca bu yöntemi bulurlar.

Gelişimler arasındaki bu farklılık nereden kaynaklanır? Bunun yanıtı ergenlerin çevreyle karşılaşmalarında ve çevrenin onlara verdiği yanıtlarda gizlidir; bunlar yapısal modellerle özdeşleşmeyi kolaylaştırır ya da engellerler. Şimdi neden bazılarının bu tür karşılaşmalara ve toplumsal grubun kendilerine karşı tutumlarına daha duyarlı olduklarını anlamaya çalışacağız.

Ama öncelikle "hata" kelimesinin anlamı üzerinde durmalıyız. Hata kelimesi "kötü olmak", "sorunları olmak", ve hatta "bozukluk" (İngilizce *disorder*) kelimelerine göre daha tarafsız bir kelimedir. Bir değer yargısına, sonuçta toplumsal grubun ergen davranışları üzerindeki yargısına atıfta bulunmaktadır. Elbette ilk sorulacak soru neye göre ve kime göre "hata" tanımının yapılacağıdır. Her şeye karşın doğru tutum ne olmalıdır, hatasız tutum nasıl olmalıdır? Bunun da sosyal normlarla zorunlu, sınırlayıcı ve hatta tehlikeli bir ilişkisi vardır. Gerçi bir toplumda geçerli normların her zaman ergenin ruhsal ve bedensel sağlığına uygun olduğu öne sürülemez; öte yandan her toplumda tutucu, muhafazakâr bir eğilim, yani gelişimi engelleyen bir eğilim ağır basar, yani her toplum "aynı"nın, "benzer"in yeniden

* 26-27 Mayıs 2000 tarihlerinde İstanbul'da gerçekleştirilen "Gençlik Üzerine Tartışmalar"toplantısında yapılan konuşmanın metnidir. Prof. Dr. Philippe Jeammet, Paris Denis Diderot Üniversitesi'nde psikiyatri profesörüdür. IMM kliniği "genç erişkin ve ergen" psikiyatrisi servisi şefi ve Paris Psikanaliz Kurumu üyesidir.

üretimine öncelik verir, çünkü farklıya açılım kurulu düzenin dengesini bozabileceğinden tehlikeli olarak algılanır.

Eski insan topluluklarında çocukluktan erişkinliğe geçişin daha fazla törenselleşmiş olduğu bir durum söz konusuydu. Bunlar "ilkel toplumlar" denilen toplumlardı, yani yazılı dili olmayan toplumlardı ve hiç değişmeden üreyerek yitip gittiler. Bugünün Batı toplumu gibi gelişmeye, değişime çok açık bir toplumda ergenliğe verilen yerin genişlediğini, hatta ergenliğin sonu sorusunun acil bir soru olarak sorulduğu görülüyor.

Ergenliğin kendine özgü sorunlarını anlayabilmek için, kişiliğin oluşumu üzerine birkaç söz söylemek gerekiyor. İnsanoğlu kendini ilişki *içinde* ve ilişki *ile* oluşturur. Bu yapılandırıcı ilişkiler çok erken dönemde, hatta etkin düzeyde işlevsel bir beyin örgütlenmesi oluştuktan hemen sonra, yani anne karnında gebeliğin son üç ayından itibaren başlar ve yoğunluğu doğumdan sonra ve özellikle doğumu izleyen ilk aylarda giderek artar. Yenidoğan üzerinde yapılan son dönem çalışmalar bu iletişimin ne denli erken başladığını ve ne denli yoğun olduğunu göstermektedir. Bu çalışmalar bize beyin hücreleri arasındaki sinaptik bağların gelişiminin bebeğin çevresiyle olan iletişiminin yoğunluğuna ve niteliğine bağlı olduğunu göstermektedir. Bebeğin artık 1950'lerde varsayıldığı gibi yalnızca sıcaklık ve besin gereksinimi olan bir yaratık olmadığı anlaşılmıştır. Duyumsal ve duyusal aygıtının hızlı gelişimi bu iletişime olanak sağlar. Ancak motor etkinlik açısından insan yavrusunun içinde bulunduğu gecikmişlik çocuğu ona bakmakta olan çevreye uzun süre bağımlı kılmaktadır.

Kişilik kalıtımsal olarak iletilen biyolojik bir veri değildir. Bireyin çevresiyle olan sürekli etkileşiminin sonucunda oluşan bir "yapım"dır. Kalıcı olmayı hedefleyen bu "yapım" dış dünyadan ya da bireyin kendi içinden gelebilecek travmaların etkisiyle kargaşaya ve düzensizliğe uğrayabilir.

Genetik araştırmalardaki önemli gelişmeler, olayın karmaşıklığını ve özgül olmadığını göstermiş, tüm şematik ve aceleci sonuçların reddedilmesine yol açmıştır. Belirli bir genin belirli bir davranış özelliğine karşı geldiği kavramı terk edilmelidir. Bir genin etkisi "ekspressivite" ve "penetrans" kabiliyetine bağlıdır. Çevresel etmenler fenotipik görünüşü değiştirirler, yani hayvanda olduğu gibi insanda da bir genotipin ortaya çıkışını etkilerler. "Genotipin fenotip için bir belirleyen olduğunu söyleyemeyiz, ancak tarih tarafından güncelleştirilecek olanaklılık seçenekleri yaratır." Yani çevreyle etkileşim içinde gerçekleştirilebilecek ya da gerçekleştirilemeyecek im-

kânları... (Roubertoux ve Carlier)

İnsan yaşamının belirli dönemleri kişilik yapılanmasında özellikle belirleyicidir:

– *ilk çocukluk dönemi;* çocuk çevresine bütünüyle bağımlıdır ve almaya elverişlidir.

– *Ergenlik;* erişkin cinselliğine geçiş, aile ortamından ayrılmayı getirir ve toplumsal yapı içinde belirgin bir kimliğe kavuşmak da bu dönemde gerçekleşir.

Kimliğin oluşumu şematik olarak iki gelişim ekseni boyunca olur. Birincisi *ilişki ekseni* olarak tanımlanabilir. Bu eksen bireyle çevresi ve özellikle en önemli ve en yakın kişilerle (psikanaliz kuramında buna *nesne ilişkisi* denir) karşılıklı ilişkilerden oluşur. Bunlar arasında en önde anne, ve daha sonra birbirlerinden giderek ayrı olarak algılanmaya başladıkça, baba yer alır.

İkinci eksen ise yeni ortaya çıkan öznenin özerkliğini kazanması, kendine güveni ve narsisizmidir. Özerkliği destekleyen ve bireyle ötekiler arasındaki farkı sağlayan her şey bu ekseni oluşturur. Bu iki eksenin aslında birbirlerini tamamlamaları gerekse de, aralarında belirli bir karşıtlık olduğu da doğrudur. Bunun nedeni çocuğun kişiliğinin gelişiminde bu iki eksenin zorunlu birlikteliğinin yarattığı bir zıtlık olmasıdır. Kendisi olmak ve özerk olmak için, ötekilerle ilişkiye girmek zorunda olduğunu kabul etmesi gerekir. Bedeninin sindirilmiş besini özümlemesi ve kendine ait hale getirmesi gibi ruh da sonuçta ötekinden beslenecektir.

Bu içselleştirme sürecinin niteliği çevrenin çocuğun ihtiyaçlarına uyum gösterebilmesine bağlıdır. Çocuğun çevresinden gördüğü ilginin ve etkileşimin niteliği, kendi bedenine olan ilgisinin biçimine ve fizyolojik ve ilişkisel etkinliğine yansıyacaktır. Becerilerini kullanmaktan ve fizyolojik niteliklerini göstermekten zevk alması içselleştirdiği ilişkilerin niteliğinin göstergesidir. Ötekiyle sürekli ilişki kurmayı sağlayan, işte çocuğun yaşamaktan ve var olmaktan duyduğu bu doyumdur. Bu durumda, ilişki gereksinimi, alma açlığı ve nesneye bağımlılık ile olması zorunlu özerklik arasında bir çatışma olmayacaktır. Biri ötekinden beslenecektir.

Ne var ki bu ilişki sürekliliğinde ve iletişimin karşılıklı dengesinde ani ve şiddetli bir bozulma olduğunda, çocuk yetersizliğinin ve dış dünyaya bağımlılığının farkına varır. Nesne ve narsisizm arasındaki zıtlığın oluşumunun şartları ortaya çıkar böylece.

Söz ettiğimiz bağların uyumlu bir şekilde içselleştirilmesini, bir iç gü-

venlik ve süreklilik duygusunun oluşumunu (narsisistik payandalar) ve bu sırada ortaya çıkan zorlukları küçük çocukluk döneminden bir örnekle gösterebiliriz. Ayrılık deneyimleri bu içselleştirmelerin niteliğini sergileyen en iyi olgulardandır. Bir buçuk ya da iki yaşında bir çocuğu örnek alalım. Yaşamın bu dönemi kişiliğin oluşumunda ve özerkleşmenin başlamasında çok önemli bir yere sahiptir. Yatmaya gitmesi gerekmektedir. Bu tür bir zorunluluk karşısında üç farklı durum ortaya çıkabilecektir:

Birincisinde, annesinden ayrılmak zorunda olan çocuk, yani annesi algı alanından çıkan çocuk, annesinin yokluğunu doldurmak için iç kaynaklarına başvurur; parmağını emer, sakindir, güvenlik içinde sessiz, hoş anıları ve duyguları zihninde yeniden canlandırma eğilimi içine girer. Bu sakinlik ve hoş anılar çevresinde bağlı olduğu nesnelerin ve özellikle annesinin, üstü kapalı varlığından beslenir, bunların özel bir zihinsel tasarıma gereksinimi yoktur. Annenin anne olarak hatırlanmasına gerek yoktur. Anne çocuğun duyduğu zevk niteliğinin içindedir. Çocuğun içindeki iyi nesneler ona hâkim olur, yalnızlığa dayanabilmesini sağlarlar; iyilik halini oluşturan onlardır.

Ruhsal işleyiş çevredeki gerçek insanların yerine geçer. Çevrenin bu şekilde içselleştirilmesi özneye dış dünyayı çok korkmadan keşfedebilmesini sağlayan bir özgürlük verir. Kendi içinde bir güvenlik ilişkisi kurabilmesini sağlar.

İkinci olasılık, anne uzaklaştığında çocuğun ağlamasıdır. Bağımlı durumda bir çocuktur söz konusu olan; yani iç dengesini ve güvenliğini sağlamak için annesinin somut varlığına ihtiyaç duymaktadır. Ruhsal aygıtının düzenli işlemesini sağlayan, iyi nesnelerin kötü nesneler üzerinde üstünlük kurmasını sağlayan annesidir; yani çocuk bunu kendisi, bir dış destek olmaksızın yapamamaktadır. Bu durum her zaman patolojik olmasa bile, belli bir dayanıksızlığı gösterir. Annesi yanında olmadığında, bu çocuk paniğe kapılır, iç kaynaklarını kullanamaz hale gelir, iç düzeni bozulur. Bu çocuklar, bağımlılıklarının doğal sonucu kaprisli bir karaktere sahip olurlar, bağımlılıklarını çatışarak dengelemeye, baskıcı bir tavırla annelerini kendilerine bağımlı hale getirmeye çalışırlar. Biraz daha büyük çocuklarda görülen, bedensel şikâyetler de bu bağımlılığın sonuçlarından biridir. Burada algısal gerçekliğe bağımlılığın bir örneğini görmüş oluyoruz: burada çocuk durumu tersine çevirerek ve kendisini kontrol ettiğini düşündüğü nesneyi egemenliği altına almaya çalışarak, artan ihtiyaçlarına karşı çıkmaya çalışacaktır.

Üçüncü olasılıkta ise çocuğun yalnız olduğunda ağlamaya ve annesini yanına çağırmaya dahi gücü yoktur. İç (otoerotik) veya dış destek yokluğunu, bedenini kendi kendine uyararak doldurmaya çalışır. Stereotipik bir biçimde sallanır, kafasını yatağın demirlerine vurur, saçlarını yolar... Bu tür davranışlara duygusal yoksunluk ve hospitalizm durumlarında rastlanmaktadır.

Burada önemli nokta, çocuğun bağlılık nesnesinin yokluğunu bir duyum arayışıyla doldurmaya çalışmasıdır. Bu duyum arayışları acı uyandırıcı ve kendine zarar verici özelliğe sahiptir.

Yatırım yapılan nesne eksikliği, bedensel ya da zihinsel bir etkinliğe başvurularak değil, bedenin mekanik bir biçimde kendi kendine uyarılması yoluyla doldurulmaya çalışılır. Bu kendi kendini uyarmanın şiddeti, ilişkisel ve otoerotik kaynakların zayıflığıyla doğru orantılıdır. Birinci durumda çocuğun kendi işleyişinden aldığı zevk, yani kendi öz kaynaklarını ve özellikle zihinsel kaynaklarını kullanmanın zevki, süreklilik duygusunun devamını sağlayan kişilerin eksikliğinin yerine geçebilmektedir kolaylıkla. İkinci durumda, yatırım yapılan kişinin fiili varlığı zorunlu olmaktadır. Üçüncü durumda ise, çocuğun varolduğunu hissedebilmesinin tek yolu kendi bedenini acı veren bir biçimde uyarması olacaktır.

İkinci durum bir ara çözümdür, zihinsel işlevin başarısızlığı durumunda bu görevin *perseptivo-motris* gerçeğin yedek olarak benimsenmesiyle yerine getirilmesi söz konusudur. Bu örnekteki gibi fiziksel gerçekliği ile anne olabilir bu; ama başka bazı durumlarda çocuğu çevreleyen ortama ait bir öğe de olabilir. Aynı şekilde kendi kendini uyarma şeklinde görülen üçüncü duruma yakın bir tavır olabilir, çocuk ayrılık deneyimi sırasında duyumlarına verdiği önemi artırır.

Erinliğin (*puberté*) ve ergenliğin (*adolescence*) özgül etkisi nedir?

Ergenliğin en önemli özelliklerinden biri anne baba ve erişkinlerle olan yakınlığın değiştirilmesinin zorunlu olmasıdır. Buna yol açan da erinliktir. Çocuğun bedeninde ani değişikliklerin ortaya çıkması sonucunda dürtüsel yaşamının özellikle cinsel ve saldırgan dürtülerinin etkin hale gelmesidir bunun nedeni. Değişimin sonucu kendini anne babayla olan ilişkide gösterir ve bu ilişki doğal özelliğini yitirir. Bağların cinselleşmesi rahatsızlık duygusu yaratır, bu da ergenlikte sık görülen "yüz kızarması"na veya tepkisel davranışlara yol açar ; kaçma, uzaklaşma, anne babanın bedeninden iğrenme gibi tutumlar ortaya çıkar. Bağların cinselleşmesinin zorunluluğu anne babadan uzaklaşmanın şartlarını yaratır. Bu da ergenin özerkleşme yetene-

ği ve sahip olduklarının niteliği üzerine soru sormasına neden olacaktır.

Ergenlik çocukluk sırasında içselleştirilenin, biriktirilenin niteliğinin de göstergesidir. Ergenliğe eğer çevreyle olan bağlardan beslenmiş bir iç güvenlik duygusu ve yeterince gelişmiş bir kendine güvenle gelinmişse, bu uzaklaşmanın belirli bir esneklikle gerçekleştirilmesi de o denli kolay olur. Tersine, çocukluktaki travmalar ve çevreye aşırı bağımlılık olumsuz bir bilanço yaratmışsa ergenlik de zor geçecektir. Kendi değerlerinin ayırdında olmayan gençlerin kabullenilmeye, kabul görmeye çok daha fazla gereksinimleri vardır.

Ergenlikle birlikte nesne ve narsisistik sorunsallar karşılıklı olarak çatışırlar. Oidipal bağlılık anne babaya olan bağların dramatikleştirilmesine neden olur. Bu, ergeni anne babasıyla arasına belirli bir mesafe koymaya zorlar, ancak bu da narsisistik kaygıların ve nesnel destek arayışlarının ortaya çıkmasına neden olur. Tersine narsisistik zayıflık, nesne açlığını azdırarak nesne bağlarının yoğunluğunu artırır, bu da elbette bağların ensestüel özelliğini güçlendirir. Ötekilerden destek alma zorunluluğu, bağın cinselleşmesi, kendini ötekilerden farklı görme gereksinimi ve özerkliğini savunma zorunluluğu arasındaki diyalektik, sonuçta ergenlik sorunsalının çözümünün anahtarını sunan bir paradoks olarak çıkar karşımıza: "benim ihtiyaç duyduğum şey, erişkinlerin sahip olduğu güç, ancak bu güce olan ihtiyacım benim özerkliğimi tehlikeye sokuyor". Mutlak bir çelişki olarak yaşanır bu durum: nasıl yapılır da erişkinlerin sahip oldukları ve kendisinde eksik olan güç, güvenlik duygusu ve üstünlüklere onlara bağımlı olmadan sahip olunabilir? Gençler erişkinleri kendilerini etkilemeye çalışmakla suçlarlar. Oysa etkilenmeye açık olan etkilenir. Asıl düşman ergenin içindedir, Truva atı gibi içine yerleşmiş olandır, yani kendi arzusudur.

Genç, erişkine karşı beklenti içinde oldukça, sanki kendisine hâkim olunuyormuş duygusuna kapılır; bu onda öylesine aşağılanma duygusu yaratır ki, teslim olmaya hazırdır. Arzulamak zevki başkasına devrettiği, kendi üzerine güç sahibi olmayı istemeye dönüşür. Burada aşk ilişkilerinde görülen normallerinden, çok daha patolojik olanlarına kadar çeşitli düzeylerde, tahammülü zor bir durum ortaya çıkar.

Uyuşmazlık, karşı koyma bu paradokstan çıkışın bir yolu olabilir. Karşı koymada aslında ötekine olan gereksinim tanınmamaktadır, çünkü onunla aynı düşünce paylaşılmamaktadır. Bu bize ergenlerin olumsuz tavırlarını anlamamız için bir anahtar sunar. Elbette kişisel farklılıklar söz konusu olacaktır. Burada patolojik olan, olumsuz davranışları yineleme tavrı-

nın yerleşmesi ve gencin potansiyelini kendi kendine sabote etmesi sonucunu doğurmasıdır, aslında ergen de kendi içinde bu durumun farkındadır. Tüm bu davranışlar çeşitli ağırlık düzeylerinde ama her zaman bir başarısızlık durumu ortaya koyarlar (*anoreksiya nervoza*'da söz konusu olan beden ve beslenme arasındaki ilişkide ortaya çıkan başarısızlıktır, okul başarısızlığı da başka bir örnektir). Buradaki asıl tuzak, ve elbette dramatik olan, ergenin olumsuz bir davranışını farklılığının ve kimliğinin kanıtı olarak kullanmasıdır. Başkalarından çok şey bekleyen kişi kendi arzusu ile ötekilerin arzularını birbirinden ayırt edemeyebilir. Öylesine yoğun bir sıkıntı ve karmaşıklık durumu içindedir ki, zevk ve doyum ilişkileri, bir erişkinle aşırı bir yakınlık doğurur (anne ya da babayla, ve bu bağın olabildiğince cinselleştirilmesi ile).

Ergenlerin çoğunun anne ya da baba ve bazen ikisi için de bir övünç kaynağı olan bir özelliklerini ne yapıp edip başarısızlığa uğrattıklarına sıklıkla rastlarız. Ergen birdenbire piyano çalmaktan ya da spor yapmaktan vazgeçer (aynı zamanda çok da arzulamaktadır), çünkü başarısının anne babayla paylaşımını bir fazla yakınlık (*ensestüel*) olarak yaşamakta, bu sıkıntılı durumdan kurtulmak ve farklılığını gösterebilmek için kendini başarısızlık durumuna düşürmektedir. En önemli "başarısızlık" davranışı elbette intihar girişimidir ki çok nadiren bir ölüm arzusu söz konusudur bu davranışın arkasında. Ölüm arzusu olsa bile bu yaşamı istediği gibi yaşayamamaktan korkma ya da bunu reddetme nedeniyle ortaya çıkmıştır. Yani aslında bu, kendini yok etme arzusundan çok, yaşama arzusudur. İntihar girişimi ile ergen, bağımlılık durumunu tersine çevirir. Bir ergen, "doğmayı ben istemedim, ama yaşamaya devam ediyorum," dediğinde aslında kendini soy zincirinde bir yere yerleştirmektedir.

Ergenliğe donanımlı ulaşanlar kendilerini geliştirmeye devam ederler, belirli bir soy zincirinin içinde yer aldıklarını kabullenirler, bundan rahatsız olmazlar, kimliklerini kaybettiklerini düşünmezler. Oysa ergenliğe boşluk ve iç güvensizlik duygusu ile ulaşanlar için bir soy zincirinin içinde yer almak erişkinlere bağımlı olmak ve kendi kimliğini yitirmek anlamına gelir. Böylece olumsuz bir tutuma, bir reddedişe girerler, bunun avantajı zevkin tersine sonu olmamasıdır. Tüm zevk ve doyumlar yitirmeyi ve ayrılığı gündeme getirir, yani ötekilere bağımlı olunduğunu. Oysa reddedişte bağımlılık yoktur, pahalıya mal olur ama kişi kendi kendinin efendisidir. Kendi kendinin efendisi olmak için nelere katlanılmaz ki?

Bu paradoks ("beni tehdit eden ihtiyaç duyduğumdur") erişkinlerle

ilişkide en önemli eksenlerden birini oluşturacak, ama ruhsal düzeyde ne denli az ortaya çıkıyorsa, davranışlarda, eylemlerde o denli görünür olacaktır (surat asma, odasına kapanma, evden kaçma, vs.).

Bu durumda erişkinlerin tavrı ne olmalıdır?

Durumu zorlaştıran etmenlerden biri, ergenlik krizinin genellikle anne babanın da orta yaş krizinde oldukları döneme rastlamasıdır. Bu, yankısını, çocuklukta elde edilen güvenlik duygusunun göstergesi olan ergenlikte bulur. Ünlü orta yaş krizi de aslında, belki de ergenlikte yapılanın göstergesidir. Acaba bu içselleştirme çabasına devam edilebilecek midir, kendini yatıştırmak ve belirli temeller oluşturmak mümkün olacak mıdır, ya da daha önce kenara kaldırılan şeyler yeniden canlı bir biçimde gündeme gelecek ve orta yaş kriziyle erişkin bir anlamda depresyonla mı karşılaşacaktır (yaşamın bu döneminde depresyon klinik olarak sık görülür)?

Bir ergene "göreceksin zamanla her şey yoluna girecek, biz de yaşadık bunları" demek onu öfkelendirir, çünkü zamana gönderme yapmak pasifliği çağrıştırır. Ergenler için pasiflik bağımlılık demektir, erişkinlerden beklentide olmak demektir. En çok pasif olanlar, yani doyurulmaya en çok ihtiyaç duyanlar, birdenbire en aktiflerden biri olurlar. Zamanın akışına mekân değiştirerek yanıt verirler, örneğin evden kaçarlar.

Mekânın bu şekilde "eyleme koyma"larla (*acting out*) zapt edilmesi çabası erişkinlerin müdahalesini gerektirecek, bu gençlerin ruhsal aygıtlarının yapamadığını çevreleri yapacak, yani tampon rolü oynayarak, göreliliğin altını çizeceklerdir.

Böyle bir ikilemden nasıl çıkılır, bizim için gerekli olan aynı zamanda bizi tehdit ediyorsa? Arabuluculukla, farklılığın altının çizilmesi ile, üçüncünün araya girmesi ile. Erişkinin ergene göstermesi gereken şudur: Elbette baba olarak arzuları vardır, ancak bunlar anneninkilerle aynı değildir, büyükbabanınkilerle hiç değildir. Bu farklılıklar, bu çeşitlilikler içinde özneye yer vardır.

Kimse yalnız yaşamak istemez. Bütün kapalı sistemler giderek kaybolur, herkesin ötekiyle iletişime ihtiyacı vardır. Ya hep ya hiç türü ilişkilerden çıkmak için (anoreksik "hiçbir şey yemiyorum" der, bulimik "her şeyi yutuyorum" der), farklılığın, arabulucunun varlığının, hâkimiyet ve işgal dışında da ilişkiler olabileceğinin gösterilmesi gerekir. İşte Oidipus kompleksinin faydası buradadır. İlginç olan anne ve babanın birbirinden farklı olmasıdır. Burada önemli olan, anne babanın birbirinden bedensel açıdan farklı iki kişi olarak, insanın her şeye sahip olamayacağını ve ötekine ihti-

yacı olduğunu ve zevkin bu tamamlayıcılıkta olduğunu, bu tamamlayıcılıkla ortaya çıktığını gösterebilmeleridir. Bu, çocuğa, her şeye sahip olamayacağını ama kendini tamamlatabileceğini gösterir.

Öyleyse arabulucu devreye sokulmalıdır. Toplumsal yaşamda sık başvurulan bu yol aile yaşantısında da kullanılabilir. Artık sorunların belli bir toplumsal anlaşma sonucunda otoriter yaklaşımla çözülmesi dönemi (çocuklar böyle yetiştirilir...) geçti artık. Çok büyük bir değişim var. Artık çocukların nasıl yetiştirileceği konusunda ortak görüşlerden çok, arabuluculuk var. Belli bir sorunumuz varsa onu tartışmalıyız. Çeşitli gruplar, okul, ruh sağlığı çalışanları bu arabulucu rolünü oynayabilir. Taraflar arasındaki soruna çözüm bulunabilmesi ve bu çözümün herkes tarafından kabul edilmesi için dışardan bir bakış gereklidir. Son yıllarda eğer aile terapileri alanında büyük ilerlemeler olduysa, bu, aile yapısının bozulması ya da ailesel değerlerin yıkılması sonucu ortaya çıkan bir şey değildir. Ailelerin artık otoritenin arkasına sığınmamaları, anne babaların kendi arzularına daha fazla önem vermeleri ve aralarında belirli bir anlaşmanın olmaması nedeniyledir. Çocuk bunu hisseder ve hemen anlaşmazlık çıkarır.

Toplumsal değişimler karşısında erişkinler eski modellerin nostaljisine kapılmak yerine, düşünmeye ve katlanılabilir bir diyaloğun oluşmasına çalışabilirler. Bu arabulucular bularak, sınırlar koyarak (ki sınırlar özgürlüğün şartlarından biridir), ve tutkusal sürtüşmelerden üçüncü bir kişinin yardımıyla çıkmayı öğrenerek sağlanabilir. Bir tartışma alanı yaratmayı öğrenmek önemlidir. Kırılgan ergenler ötekilerle ilişkilerini tartışabilmelerini, ama aynı zamanda belirli bir ilişki mesafesini koruyabilmelerini sağlayacak bu tür bir ruhsal alana sahip değildirler.

Narsisistik payandaların (*assises narcissiques*) zayıflığının ve iç-ruhsal imagolarla düzlemlerin yeterince farklılaşmamışlığının göstergesi olan bağımlılık sorunsalı üzerinde bütün bu söylediklerimizden, eski dönemlerde bunların daha az önemli olduğu sonucu çıkmasın, tersine muhtemelen eski kuşaklar için bu daha da zordu. Eski toplumlarda ve o dönemlerin eğitim şartlarında narsisistik payandalar bulabilme ve güvenlik içinde ilişki kurabilme şartlarının bugüne göre çok daha olumsuz olduğu açıktır. Fakat bu bağımlılık, eğitmenlerin ve ailenin yaptırımları ile oluşan toplumsal zorunlulukların ağırlığı altında gizlenmekteydi. Ancak boyun eğmek içselleştirmek demek değildir. Hatta içselleştirmek Benliği zenginleştiren bir olgu iken, boyun eğmek bir yalancı-kendiliğin (*faux-self*) gelişimine neden olur. Ceza korkusu üstbenliğin gücünü gösterebilecek bir kanıt değildir. Bireysel

narsisizm grup narsisizmine payandalanmakta, ancak koşullar buna izin vermediğinde, örneğin savaş durumlarında, toplumsal çalkantılar sırasında, ya da birey kendi başına kaldığında yetersizlikleri tüm şiddetiyle ortaya çıkmakta, bir anlamda yalancı-üstbenlik kaplaması dökülmektedir.

Bu durumda gerçekten içselleştirilmiş bir üstbenlikten bahsedilebilir mi? Bunların ruhsal ekonomide duygusal bir rol oynadığı söylenebilir mi? Bizce hayır. Burada olsa olsa benlik tarafından az çok sindirilmiş yasaklama düzeneklerinden söz edilebilir. Bu düzenekler çevresel şartlara fazlasıyla bağımlıdırlar. Narsisistik denge, farklılaşmış özdeşimlerin ve otoerotizmlerin niteliği yerine toplumsal anlaşmaya bağlıdır.

Grubun değerlerine ve inançlarına bu denli yapışma, aslında her türlü özümleme çalışmasından uzak duran, güvensiz, hatta tehdit edici bir iç gerçeklikten kaçmanın katılaşmış bir yolu olarak çıkmaktadır karşımıza.

Oysa, sınır ya da narsisistik patolojiler olarak sınıflandırılmış ve bir eylem tırmanışı içindeki birçok ergen, hiç beklenmedik bir biçimde nevrotik ve hatta normale yakın nevrotik bir ruhsal işleyiş düzenine geçerler. Bunu gerçekleştirmek için onlarla birlikte tahammül edebilecekleri, kapsayıcı bir ilişki düzenlemesine gitmek yeterli olacaktır. Bunun için kurumsal bir yapıya başvurulabilir; birçok durumda da tek ya da çok odaklı bir psikoterapi ilişkisi yeterli olacaktır.

Ruhsal örgütlenme biçimlerinin çevresel etmenlere bağlı olduğunu söylemek çok klasik bir bilgiyi yinelemek olacak. Ne var ki ruhsal örgütlenmenin işleyişinin devamlılığının sağlanması bu düzeneğin işleyiş biçimi ile toplumsal yanıtlar arasında asgari bir uyumun olmasına bağlıdır. Bu ikisi arasındaki fark çok olduğunda iç ruhsal işleyiş bozulur ya da katılaşır. Ruhsal düzenlemenin kendini daha çok perseptivo-motor bir şekilde ifade ettiği ve dış dünya gerçekliğine aşırı önem verilmesinin iç dünyanın gerçekliğini görmezden gelmekte kullanıldığı durumlarda çevrenin etkisi daha da fazla olacaktır.

Sınır durumların, narsisistik patolojilerin ve davranış bozukluklarının ergenlikte daha sık görülür olması, ergenlerin ruhsal yapılarında çok temel yapısal değişiklikler olmasından ziyade (ruhsal örgütlenme biçimleri eskiye göre çok az değişmiştir) toplumsal gelişime ve erişkinlerin davranışlarına uygun olarak yeni kendini ifade etme biçimlerinin gelişmiş olmasındandır.

Toplumsal gelişim, insanlık tarihinde belki de ilk kez bu kadar büyük ölçekte, gençlere, kendilerine anne babalarının yaşamlarının basit bir tekrarı olmayacak bir gelecek hazırlayabilmeleri olanağını sağlamaktadır. Ya-

sakların azalması ancak bireysel başarı ve performans beklentilerinin artması, karşı koyma çatışmaları ihtimalini azaltmakta ama öte yandan narsisistik kaygıları ve bağımlılık ihtiyaçlarını artırmaktadır. Batı tipi toplumların gizli sloganı sanki şudur: "İstediğini yap, ama en iyisi ol". Bu durumda ergen, yasağın sağladığı, "eğer istediğimi yapamıyorsam, beceremediğimden değil yasak olduğundan" şeklindeki narsisistik savunmayı yitirmektedir. Narsisistik gereklilik burada bir vampir gibi narsisistik kanamaya neden olabilir.

Bu tutum ergenleri duygusal ihtiyaçlarından uzakta tutar. Ne var ki bu ihtiyaçlar her zaman çok canlı olmaya devam eder, ama onlar tutumları nedeniyle giderek daha çok marjinalleşirler. Giderek daha işlemsel bir işleyiş biçimi yerleşir, nesnesizleştirmenin, de-libidinize etmenin tüm klinik şekilleri görülmeye başlar. Aslında bu klinik durumlar, toplumsal yapının giderek işlevsel olana, verime, görünür olanlara, teşhirciliğe, yani derin duygusal ilişkiler yerine yüzeyel olana daha çok değer vermesiyle uygunluk göstermektedir.

Bu gençlerin giderek bir nesnesizleştirme davranış biçimi içine kapanmalarının, giderek daha işlemsel olmalarının, bir toksikomanyak ilişki biçimi oluşturmalarının (ki bu bağımlılığın asıl sorun olduğu anlamına gelmez) tehlikeleri üzerine dikkat çekmeliyiz. Üstelik bu dönemde çok daha kolay yaralanabilirler. Bazı sanatçıların, "kendi kendini oluşturmuş" kişilerin kırılganlıkları buna çok iyi bir örnektir. Belirli bir davranış bozukluğu geliştirmek yerine, kendi kaderlerinin kontrolünü ellerine almaya çalışırlar, böylece kendilerini onları her seferinde işgal eden ve yarattıkları yapıtlarda kendini yeniden üreten nesne bağından korumak istemektedirler. Sanki kendi kendilerini yaratmakla, anne babalarına ihtiyaçları kalmamaktadır. Bu tür sorunlara sahip ergenler de belirli bir yaratıcılık içindedirler, ancak davranış bozuklukları ile kendi kendilerini üretirler. Bu kendini yeniden üretme maalesef de-narsisizandır, kendi sahip olduklarına karşı geliştirdikleri bu oto-sabotaj onları çevrelerinden uzaklaştırır, sabotaj eylemlerini gitgide artırarak olumsuz kimliklerinin altını çizmelerine neden olur. Bu tür bir tavır, arkasında çeşitli ruhsal gerçeklikler gizler; ancak bu farklılıklar giderek azalır ve iletişimin sürekli reddi nedeniyle kaybolup gider.

Üsbenliğin Benlik İdeali karşısında giderek zayıflaması da narsisistik patolojilerin artışının nedenidir. Ancak burada da görünürde olup bitenler bizi aldatmamalı. İdeal Benliğin öne çıkması (Benlik ideali de diyebiliriz) Üstbenliği kuvvetlendirmeye, beslemeye yarayabilir. Ancak bu Üstbenlik

hem doymak bilmezdir, hem de saklıdır, yani insani bir yüzü yoktur ve sanki hiçbir belirli ahlaki kuralı da içermez. Oysa bir Üstbenlik, ihtiyaçlara sınır koyarak, onların özveriyle doyumunu sağlamalı, buna karşılık korunma ve kendini değerli görme duygusu kazandırmalıydı. Örneğin okulda başarı kazanma isteği, belirli bir noktaya kadar genç kızların ince bir bedene sahip olmak için uğraşmaları buna örnek olarak verilebilir. Ancak bunlar biraz deşildiğinde, bireyi hiç durmadan daha da ileri götürülebilecek bir idealin peşinde koşmaya itenin klasik bir Oidipus kompleksinden kaynaklanan suçluluk duygusu olduğu ortaya çıkar.

Burada söz konusu olan çatışma, idealin Üstbenliği mazoşist bir biçimde beslemek için kullanılması, benliğin değersizleştirilerek ideal adına ondan sürekli bir şeyler istenmesidir. Bunun sonuçlarını, çilecilik davranışlarında, J. Chasseguet-Smirgel'in 1973'te tanımladığı "ideallik hastalıklarında" ve elbette en yetkin örnek olarak *anoreksi mantal*'de görüyoruz.

Ne var ki bu delice zorlama hiçbir şeyin sınırlayamadığı ensestüel bir arzunun sürekli ileriye atılmasını da sağlar. Sürekli kendinden memnun olmamak arzunun doyumsuzluğunu dengeler. Burada da bu bireysel ruhsal işleyiş biçimi ile tüketim toplumunun işleyiş biçimi arasında bir uyum vardır aslında.

Ergenle çalışırken (ya da onunla ilişki içinde) yapılması gerekenlerin en önemlisi, onun ihtiyaç duyduğu, hatta bir dereceye kadar arzuladığı şeye tahammül etmesini sağlamak olmalıdır. Böylece, arzu ve ihtiyacın nesneye delice bir bağlılık tehlikesi hissetmeye neden olması engellenmiş olur. Bu bakış açısına göre sınırlar ve farklılık sağlayan etmenler üzerinde durmak ve bunu hemen tüm alanlarda yapmak zorunludur. Örneğin dış ve iç arasındaki farklılık gibi, yani onun benimsediği dış unsurlarla iç dünyasını oluşturan çeşitli unsurların, tasarımlarının arasındaki farklılık gibi. Yani bizim için girişimde bulunanların ve elbette yaklaşımların da çeşitliliği ve birbirini tamamlayıcılığı bir zorunluluktur. Bu elbette çeşitlilikte belirli bir tutarlılığın olmasını da zorunlu kılar. Böyle bir tutarlılık sınır oluşturucu ve arabulucu rolü oynayabilir; bu da ancak ergen üzerinde ortak bir değerlendirme yapıldığında ve bu yaşam döneminin temel sorunları hakkında belirli bir anlayış paylaşıldığında ortaya çıkar.

*Çeviren: Talat Parman*

—

# BİR BAŞKA ÖZNELLİK

## Levinas Felsefesinde Öznellik ve Bu Öznelliğin Siyasal Olanakları*

Ayşegül Sabuktay

> Sanıkların "yasal" suçlar işlediği bu davalarda bizim iddiamız, insanların doğruyu yanlıştan ayırt edebilme kapasitesine sahip olduklarıydı; yönlendirildikleri tek şey çevrelerindeki herkesin istisnasız ortak görüşü olarak saygı göstermeleri gerekenlerle tümüyle çelişen [kendi] yargıları olsa bile... Ve hele, yalnızca kendi yargılarına güvenecek kadar "fütursuz" olan bu azınlığın, eski değerlere tabi olmayı ya da dinsel bir inançla yönlendirilmeyi sürdüren insanlarla hiçbir biçimde özdeş olmadıklarını bildiğimizde bu sorun daha da ciddi bir hal almaktadır... Doğruyu yanlıştan ayırt edebilen bu azınlık gerçekten de kendi yargıları doğrultusunda kendi bildiği yoldan gitti ve bunu özgürce yaptı; onları bağlayan, karşı karşıya kaldıkları belirli olayların kapsanabileceği kurallar yoktu. (Arendt, Bauman, 1991, s. 139)

Arendt'in "yasal suçlar" işlemiş olan Nazilerin yargılandığı Nürnberg davalarıyla ilgili bu sözleri o dönemde sorgulanan hukukla vicdan arasındaki ayrım, ve kişisel vicdanın toplumca kabul edilmiş ahlak kurallarından ne ölçüde bağımsız olabileceği konusunu özetler niteliktedir. Bu sorgulama, "ahlak" kavramının insanlar arasında ortak yaşam kodları oluşturmanın ötesinde bir şeye denk düşüp düşmediği sorusunu da beraberinde getirir. Arendt'in söz ettiği kapasite, doğruyu yanlıştan ayırt edebilme kapasitesi, ahlakın insanlarda içkin olarak bulunduğunu mu ima eder? Bu kapasite hangi süreçlerle yerinden edilmiştir?

Bu sorulara "doğru"nun tanımının ne olduğunu ve nasıl oluşturulduğunu sorgulayarak yanıt arayabiliriz. Uzunca bir süre geleneğin ve dinin bi-

* Bu metin, yazarın ODTÜ Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü doktora programı çerçevesinde, 1997 bahar döneminde *Studies in Ethics* başlıklı derste hazırladığı çalışmanın yazar tarafından kısaltılmış bir versiyonudur. – *Defter*.

çimlendirdiği "doğru" tanımı, toplumsal alanın aklın egemenliğinde yeniden düzenlenmesiyle bir başka uzmanlık alanının sorunu haline geldi. Bu dönüşümün başlangıcı, yani modernitenin doğuşu Avrupa'da feodalitenin gelişen burjuvazi tarafından yerinden edilmesiyle bağlantılandırılır (bkz. Habermas, 1994). Feodal düzeni değiştirme ve kendine yer açma çabası içindeki burjuvazi güçlendikçe iktidar sahibi olduğu halde iktidarda olmayan bir sınıf haline gelmiş ve devletin iktidarından bağımsız olarak örgütlenme gereği duymuştur. Bu yeni örgütlenme biçimi tartışma ortamlarının oluşturulmasıyla, Habermas'ın feodalitenin temsili kamusallığından farklı bir kamusallığın oluşması olarak söz ettiği gelişime yol açar. Dinden ve gelenekten özgürleşme süreci olarak yaşanan modernite; burjuvazinin kendisine bir kamusal alan oluşturması ve bu kamusal alanın yaşanan mücadelelerle tüm erkekleri, daha sonra da –kadınları da içine alarak– tüm "yurttaşları" kapsayan bir toplumsal alana dönüşmesiyle ve ulus-devletin toplumsal alanının oluşmasıyla sonuçlandı. Toplumsal alanın aklın egemenliğinde yeniden biçimlendirilmesi, birlikte yaşamanın standartlarının oluşturulması ve modern bireyin bu standartlar temelinde yaratılması anlamında, ahlakın standartlarını da yeniden biçimlendirdi. Bu süreçte bir toplumsal alan oluşturulmasının koşulları, bir arada olmanın akli dayanaklarının oluşturulmasıyla mümkün oldu. Toplumsal alanın özel hayat dışarıda bırakılarak düzenlenmesi, özel hayatın toplumsal alanın dışında bırakılanlar –inançlar, duygular ve muğlaklıklar– için uygun bir alan haline gelmesi anlamına geldi.

Mahremiyet alanın yaratılması ve kutsanması konusuna modern kent hayatı ve kent planlaması açısından yaklaşan Sennett, işyerinin evden ayrılması, evin güvenli, kamusal hayatın zorluklarından kaçılacak, duygular ve inançlar için uygun bir yer olarak tanımlanması ve kamusal alanın giderek boşalması olarak özetlenebilecek sürecin izlerini Hıristiyanlığın gelişimi boyunca sürer. Sennett, St. Augustin'in içeriyle dışarı arasındaki yakıcı ayrımın ve ikiliğin dinbilimsel temellerini atan kişi olduğunu söylüyor. Sennett'e göre, Amerikan kentlerinde kamusal ve özel alanların "nötr" alanlarla ayrılması, "St. Augustin'in başlangıçta büyük Kiliselerdeki Kabil'in bölgesinden ayrılmış ruhsallığının korunağı ile maddileşmiş –kutsal olan ve dünyevi olan– iki kente ilişkin metaforik vizyonunun" izlerini taşır (Aaron, 1991). Kent yaşamında yabancının varlığının süreklilik kazanması ile bu ayrım keskinleşmiş, özel hayat yabancılarla ve tehlikelerle dolu toplumsal hayattan kaçacak bir alan olarak yeniden tanımlanır hale gelmiştir.

Özel olanın daha büyük ölçekte inşa edilmesine, yani paylaşılan bir "biz" duygusuna, bir hayali cemaate dayanan ulus-devlet de, yabancılarla birlikte yaşanan bir toplumsal hayatın kurgulanmasıyla mümkün hale gelmiştir. Bu süreçte toplumsal alanı düzenleme işi, birlikte yaşamak için gerekli ahlaki temelin akli dayanaklarını tasarlamak, siyaset felsefecileri ya da sosyologlarca üstlenildi. Bu dönem, ahlakın bir toplum mühendisliği ve toplumsallaşma sorunsalı olarak kavramlaştırılarak yeniden inşa edilmesine dair pek çok örnekle doludur (Bauman, 1993: 65-69).

Hobbes'dan bu yana siyaset felsefecilerinin yaptığı, ya insanların kendi çıkarları doğrultusunda uyacağı bir düzen tasarlamak ya da varolan toplumsal düzeni rasyonel bir bireyin, kendisi için yaşayan bir egonun gözünden açıklamaktır. Çoğunluğun mutluluğunu sağlayacak olan akılcı düzen tasarımları zaman içinde değişse de, vaat ettikleri mutluluk ve bu mutluluğun dayandığı akılcılık değişmedi. Özel alanlarında özgür olan insanlar toplumsal yaşamda aklın kurallarını izlemeliydi. Bu kurallar ancak kişilerin duygusal kapasitelerinin taşıdığı muğlaklığın dışarıda bırakılmasıyla, yani ahlakın muğlaklığına karşı savaş açılmasıyla mümkündü. Modern örgütlenmeler –ordu, iş, politik mekanizmalar, ve benzerleri– ahlaki insanın öznel kapasitesine yer vermeyen, tam tersine kişilerin makina parçaları gibi biri diğerinin yerine geçebileceği örgütlenmelerdir. Modern örgütlenmelerin ahlak temelinde eleştirilmesi, dinin ya da geleneğin kişinin ahlaki kapasitesinin yerine geçtiği modern öncesi hayat tarzlarını değerli kılan bir analize mi kapı açar? Bu sorunun cevabı ahlaki kapasitenin ne olduğuna verilecek yanıta bağlı. Mesele belki de modernitenin kişiyi modern öncesi verili hayat tarzlarının sınırlılıklarından özgürleştirmeyi vaat ettiği halde gündelik hayattan dışlanmayı göze almaksızın ahlaki kapasitesini ortaya koyamayacağı tuhaf bir nötralite konumuna sokmuş olması.

Ahlaki kapasitenin dışlanması üzerine kurulu bir ahlakın, modernitenin ahlakının, modernitenin eleştirisiyle daha sorunsuz bir hal alıp almadığı sorulabilir. İnsanların farklılıklarının yüceltildiği ve "evrensel"in tekilliklerin yerine geçmesini öngören çözümlerdense evrensel kategorilerin sorgulanmasını gündeme getiren bir ahlaki görelik alanının ortaya çıkması ahlaka ilişkin soruları bir başka açmaza soktu. Bu bakış açısıyla homojen bir toplumsal alanın sağlanması için özel alana sıkıştırılan farklılıklar en az "toplumsal" sorunlar kadar politik süreçlere konu olmalıdır. Bu süreçte siyaset alanı, farklar –sınıf, etnik köken, cinsiyet, din, vb.– temelinde yeniden tanımlanır. Siyasetin alanı genişleyip, iktidar mücadelesi anlamında

farklı yerellikler, kısmilikler üzerinden tarif edilir hale gelir. Grupların farklı "doğruları" ve farklı "ahlakları" olması, ahlakın bir tür ahlaki göreceliliğe, "her şey mubahtır" anlayışına evrilmesinden başka bir şey doğurabilir mi? Soru neredeyse çoğunluğun yaşadığı biçimde mi yaşanmalı yoksa farklı kodların ve farklı yaşam biçimlerinin olduğu kabul mu edilmeli sorusuna gelip dayanır.

Arendt'in söz ettiği davalardaki durum ahlaki görecelik açısından yorumlanabilir mi? Yoksa Nürnberg davalarında yargılananların tümden ahlak duygusundan yoksun olduğunu mu söylemeliyiz? Bu kişilerin çoğu düşmanlardan temizlenmiş bir ülkede, güvenli bir çevrede yaşayan iyi komşular ve saygılı vatandaşlar değil miydi? Yoksa basitçe onların ahlaki kodlarının yargıçlarınkinden farklı olduğunu söylemek, olup bitenleri açıklamak için yeterli mi? Bu sorulara yanıt aramak için ahlaki göreceliliğin dayandığı temellere doğru bir yolculuk yapmak ve bu günlerde kabul gördüğü haliyle "öznelliğin" anlamını sorgulamak, bu yazının başlığında yer alan "bir başka öznellik" vaadinin gündeme getirilmesinde anlamlı olacaktır.

## *Öznellik ve Kimlik*

Günümüzde siyasetteki pek çok olgudan "kimlik" ve "öznellik" kavramlarına gönderme yapılarak söz ediliyor. Siyasal alan hızla parçalanıyor ve "modern" anlamıyla siyaset, yeni siyasal cemaatlerin "farklarıyla" ortaya çıkışıyla "kimlik siyaseti" temelinde yerinden ediliyor. Bu alanın en popüler temaları "kimlik", "öznellik" ve "fark". Evrenselci siyasal görüşlere karşı gelişen eleştiriler, pek çok şeyi sorguladığı gibi bir zamanlar "evrensel" bir kavram olarak kabul edilen "adalet" kavramını da yerinden etti. Tartışmaların neredeyse kendini tekrarlama noktasına varan kapalı devrelere dönüşmesi, "kimlik" ve "öznellik" kavramlarını, bu tartışmalarda kullanıldıkları halleriyle açıklayıcı olmaktan uzaklaştırmıştır. Bu kavramların yeniden ifade gücü kazanabilmeleri için yeni anlamlandırmalarla açılmaya ihtiyaçları var. Emmanuel Levinas'ın felsefesiyle tanışık olan birisi için bu kapalı devre hali daha da çarpıcı. Öyle sanıyorum ki Levinas'ın insan ilişkilerine bakışı, "öznellik", "kimlik" ve "adalet" temaları etrafında dolaşan tartışmaları açıcı potansiyele sahip. Levinas'ın özne kavramsallaştırmasını bu bağlamda gündeme getirmek, Levinas felsefesinin politik olanaklarını araştırma yolunda da önemli bir adım olacaktır.

Levinas'ın öznellik kavramı açısından farklılığa dayalı siyasete, yani kimlik siyasetine bakarsak, öznelliği farklar olarak ele almanın öznelliğin zayıf bir tarifi olduğunu görürüz. Böyle bir tarifte özne erir ve geriye hiçbir zaman bir özne etmeyen farklar kalır. Bu fark temelli bakış açısı günümüz siyasetinde popüler olan bakış açısıdır. David Harvey (1993: 57) bu bakış açısını şöyle eleştirir: "'Vulgar' kavramsallaştırma dediğim neredeyse bireysel biyografilere göre işleyen bir kavramsallaştırmadır: Benim hayat hikâyemin ayrıntıları yüzünden ben dünyayı kendi görüp, yorumlayıp, temsilileştirip, anladığım gibi anlarım." Harvey'in eleştirdiği öznellik, başkalarının sorunlarına duyarsız kalmak pahasına kişinin kendi duruşunu sabitlediği bakış açısıdır. Bu duyarsızlık nasıl sağlanır?

Harvey'in, bir tavuk çiftliğinde çıkan yangında 26 kişinin ölmesine gönderme yaparak eleştirdiği bu bakış, özellikle muhalif hareketlerce benimsenebilen bir bakıştır.[1] Kimlik ve farklılık tanımlamaya yönelik "kimlik siyaseti" ya da "farklılık siyaseti" mevcut siyasal hareketler için ve giderek muhalif siyaset için vazgeçilmez bir kuramsal parça haline geliyor. Feminist hareketten farklı bir sesin, bell hooks'un bu farklar hakkındaki yorumu siyasal alandaki sorunsal hakkında daha ayrıntılı bir fikir verebilir: hooks (1992: 400), "kırsal alanda İspanyolca konuşulan bir evde büyüyen bir Chicana'nın[2] hayat deneyiminin İngilizce konuşulan bir burjuva evinde, bir New Jersey banliyösünde büyüyen bir Chicana'nın hayat deneyiminden çok farklı olduğunu," söylüyor. hooks'un göstermek istediği, kadınlar arasında ortak ezilme temelinde bir politika geliştirmenin neredeyse imkânsız olduğudur. hooks farklar yokmuş gibi yapılmasına karşı çıksa da vulgar anlamıyla farka dayalı bir siyaset de önermemekte, farklılıkları kabul eden dayanışma ağlarının önemine dikkat çekmektedir. Harvey'in bakış açısı tümüyle farklı bir noktadan, sınıf temelli politikanın hâlâ anlamlı olabileceği noktasından kalkarak kimlik siyasetinin eleştirisine ulaşır. Siyasal hareketler fazlaca bölünmüş ve diğerlerinin sorunlarına karşı neredeyse duyarsız hale gelmişlerdir, öyle ki, kimse kolay kolay "evrensel" adalet kavramını eleştiren postmodern söylemlerin hedefi olmayı göze almadan adalet talep edemez hale gelmiştir ve adalet kavramı neredeyse tümden yitirilmek üzeredir.

Muhalif politik hareketlerin bir bütün olarak kalmasını güçleştiren, modern ulus-devletin bir "hayali cemaat" olarak dağılmasına yol açan iktidar mücadelelerinin –yani siyasetin– mikro iktidar ilişkileri temelinde in-

sanların gündelik hayatına doğru genişleyen analizlere tabi tutulmasıdır. Bu düzeydeki analizler ve evrensel değerlerdeki aşınma, postmodern özneyi görecelikle baş başa bırakmıştır. Bu aynı zamanda, hayatın insan yapısı bir düzenle yönetilebileceğine duyulan inancın da erozyonudur. Bauman'ın (1992) ifadesiyle, "ümitsizce düzen arayan" modernite, muğlaklığa ve tanımlanmamış farka karşı savaş açmış ve tanrısal bir akıl, kişinin kendini güvende hissedeceği bir düzen oluşturmaya çalışmış, ne var ki bu misyon insan elinden çıkma felaketlerle başarısızlığa sürüklenmiştir. Bauman (1992: xviii) modernitenin insanlığa enjekte ettiği korkunun, kaçış yollarıyla birlikte özelleşmesini şu sözlerle anlatıyor: "Erkekler ve kadınlar korkularıyla başbaşa kaldılar, felsefeciler boşluğun hemen burada olduğunu ve politikacılar onunla başa çıkmanın kendi işleri ve dertleri olduğunu söylediler." Postmodernite ise bizi "boşluk korkusu" ile birlikte yaşamaya alıştırmış, bir anlamda korkuyu özelleştirmiştir.

İnsanların "öznelliklerini" ve tepki verme kapasitelerini yok edebilen totalitelere[3] kolayca asimile olmamalarını sağladığına göre bu gelişmeleri kesin bir barış sağlamak için gündeme gelen, ancak her zaman yeni savaşlara neden olan savaşların son bulması olarak yorumlayabilir miyiz? Bu koşullarda, varlıklarını kendilerine ve kamuya kanıtlamak için şiddete başvuran yeni hayali cemaatlerle ya da toplumsal alanda başkalarının sorunlarına duyarsız kalan insanlarla ve ahlakın özelleşmesiyle, toplumsal ahlaki mekanizmaların erimesiyle karşılaşmak durumundayızdır (Bauman, 1992).

Bauman'ın belirttiği gibi kimlik siyaseti kişinin piyasada çoktan oluşturulup sunulan kimlikleri seçebildiği bir "çoktan seçmeli" siyasete dönüşmüştür. Bu siyaset hayali cemaatlerin "çoktan seçmeli" siyasetidir. Bauman'ın (1992: xviii) sözleriyle:

> Kolektivitenin sunması beklenen tek şey "kendin kur" işi için bir kendi kendine montaj aletleri setidir. Görüldüğü üzere, toplumsal hayat bireye kesin olmayı gerektiren bir pazar, bir tercihler havuzu olarak görünür. Banttaki işin ne kadar anlamlı olduğu ve bunun sonucu, tercihli bantta çalışan işçiye bağlıdır: En azından o buna inandırılmıştır.

Boşluktan kaçış yollarının hayali cemaatlerle özelleşmesi ya da "her yol mubahtır" görüşüyle ahlakın özelleşmesiyle karşı karşıyayız. Öznelliğin farklı bir yorumunun mümkün olup olmadığı sorusuna yanıt aramak belki bu açmazı çözecektir. Kanımca bu sorunun cevabı Levinas'ta bulunabilir. Bu duyarsızlığın nasıl sağlandığı ve nasıl yerinden edildiği konusunda

Levinas'ın insan ilişkilerine bakışı bir açılım getirebilir.

Levinas *Totality and Infinity*'den "öznelliğin savunusu" olarak söz eder, ancak hemen ardından bu savununun "totaliteye karşı egoist bir karşı koyuş ya da ölüm öncesi zihnin ıstırabı değil, ancak sonsuzluk düşüncesinde bulunduğu haliyle" öznelliğin savunusu olduğunu belirtir (Levinas, 1991: 26). Levinas felsefesinde etkileyici olan öznellikle sorumluluğun birbirini reddeder biçimde değil, destekler biçimde kurgulanmasıdır. Birlikte yaşamanın fenemonolojisi, ahlak ve başkasından sorumlu olmak üzerine yazan bir filozof nasıl olur da öznelliği savunulacak bir şey olarak yorumlar? Levinas'ın öznellik ve kimlik kavramlaştırmaları, öznelliğin ego-merkezli kavramlaştırmalarının yerinden edilmesidir.

## *Öznellik Nasıl Mümkündür: Ahlak ve Öznellik*

Kişiyi kendisi yapan nedir? Kişinin, bedeninin maddi varlığını ya da kendini ayrı bir şey olarak algılaması onu biricik ve kendisi kılar mı? Eğer bu soruların yanıtını kimlik siyasetinin vulgar bir versiyonunda ararsak, birinin biricikliğinin onun farklılığında, yani farklarında yattığını öne sürebiliriz. Bu kavramsallaştırmada insanlar arasında aynılar ve farklılar vardır: Kişi toplumdaki bazılarına benzer, bazılarındansa farklıdır. Fiziksel ve kültürel farklar, bunların başkalarına bildirilmesi kişiyi kendi öznelliğinden emin kılar. Levinas (1994a) kişinin kendisinden yola çıkarak kendisi ve kendi dışındakilerle kurduğu bu tip ilişkiyi "ontolojik oyun" olarak adlandırır.

Levinas'ın itirazı "ontolojik oyun" olarak adlandırdığı bilincine varma pratiğinin ve ontoloji üzerine inşa edilmiş düşünme biçiminin, felsefi geleneğe egemen olmasınadır. Bu itirazını da ontoloji tarafından biçimlendirilmiş olan dili kullanarak ifade etmek zorunda kalmıştır. Bu zorluğu, ontoloji tarafından biçimlendirilen dili farklılaştırarak aşar. Bu yüzden, insan ilişkilerinin dayandığı, ve ontoloji tarafından biçimlendirilmiş (ama ontolojiye tercüme edilemeyecek) olan dili, tekrarlarla, metaforlarla şiirselleştirerek ve bir anlamda da bozarak ifade etmeye çalışır. Bu yüzden, *Otherwise than Being or Beyond Essence*'da "*bilme* olarak değil *yakınlık* (*proximity*) olarak yorumlanan hassasiyet ile işe başlamakla, dilde bilgi dolaşımı haline gelmiş dilin ötesinde bir temas ve hassasiyet aramakla, *öznelliği,* bilincinde olma ve temalaştırmaya indirgenemez bir biçimde tanımlamayı denedik," demektedir (1994a: 100, vurgular bana ait). *Öznellik,* bilincin ötesinde

başkasıyla *yakınlık* ilişkisi içinde deneyimlenir. Ben Levinas'ın temalaştırmaktan kaçındığı bu alanı ve Levinas'ın ifade biçimini onun eleştirdiği tarzı kullanarak, yani temalaştırılarak "anlaşılır" kılmaya çalışacağım.[4]

Levinas ontolojiye dayanan felsefeyi ontolojiyi de önceleyen bir ilişki temelinde, ahlaki ilişki temelinde sorgular. Ahlaki ilişkiyi anlatışındaki temel sözcükler "Aynı" (*Same*) ve "Başka"dır (*Other*). Ahlaki ilişki, Aynı ve Başka arasındaki ilişkidir, iki kişi arasındaki bir ilişkidir; ancak bu ilişki bir karşılıklılık ilişkisi değildir. Bu yüzden de Aynı ve Başka'dan "iki kişi" olarak söz edemeyiz. Bu ilişki asimetrik bir ilişkidir, bir karşılıklılık içermez ve ilişkideki kişilerin konumları farklıdır. Benim "Başka"ya tavrım O'nun bana tavrıyla simetrik değildir. Ahlaki ilişki Başka ile yakınlık içinde olduğumda söz konusudur. Bu yüzden yine bir özneyi, birinci tekil şahsı temel aldığını, dünyayı onun gözünden açıkladığını söyleyebilir miyiz Levinas'ın? "Ben" temelli, "Aynı" temelli bir anlatımdan Levinas da kaçamaz, ancak onda "Aynı" "Başka" ile birlikte vardır. Zaten içkin olarak "Başka"yı taşır. Ama söz konusu olan kendinde erittiği, yok ettiği bir başkalık değildir, tam tersine kapsayamadığı, bütün kapsanmışlıkları aşan, farklılığıyla sürekli Aynı'yı rahatsız eden, sorgulayan, onun bütünlüğünü ve ontolojik oyununu bozan bir Başka'dır. "Yakınlık" kavramı bu ilişkiyi anlamada önemli bir yere sahiptir.

Öncelikle Levinas'ın eleştirdiği ilişki biçimini, Batı felsefe geleneğinin üzerine kurulduğu "bilincine varmayı" analiz etmek, insan ilişkilerinin neden böyle bir temele dayanamayacağını anlamaya da yardımcı olacaktır. Levinas'ın "ontolojik oyun" olarak adlandırdığı pratikte, *bilincine varma* pratiğinde, karşımızdakini kendi niyetlerimizden kalkarak değerlendiririz. Kendinden yola çıkarak karşıdakini "anlama", bilincine varmayla gerçekleşir. Başkasını kendimizden yola çıkarak onu kendimize taşımamızla, onu kendi bilincimizin bir parçası haline getirmemizle anlarız. Kendi kendini anlamak da benzer bir pratiktir. Kişi kendi bilincinde olduğunda da kendinden yola çıkıp yeniden kendine döner. Hafızadaki anları bir hikâye temelinde yeniden kurup sentezleyerek kendimizi yeniden inşa ederiz. Yaşananlar bilincine varma anında sentezlenir. Ego, bilincine varmanın doğası gereği *aynı* kalır. Egonun bu yolculuğu güvenli bir yolculuktur. Bu güvenli yolculukta, "bunca şey olup biter, bunca yıl geçer, yine de Ego aynı kalır!.. Ego ayrı ayrı ve çeşitli olayları tarih –kendi tarihi– haline getirerek Aynı kalır" (1993: 92).

Bu aynı kalış ancak bazı idealler çerçevesinde mümkündür. Levinas'ın (1994a: 99) ifade ettiği biçimiyle: "varlıklarla bilinçlilik olarak adlandırdığımız ilişkide, varlıkları, içinde belirdikleri siluetlerin dağılımıyla kimliklendiririz. Öz bilinçlilikte de kendimizi geçici durumların çoğulluğunda kimliklendiririz." Karışık görünen bu ifadeyle Levinas bilincine varmanın çoğulluğun içinden bir tekillik çıkarma eylemi olduğunu mu anlatmaktadır? Bir anlamda bir şeyi bir başka şeye tercüme etme, onu temsilileştirme, hem kendimi hem de başkasını kendimde ifade etmemi, bilinir kılmamı mı? Ancak karşımdaki her zaman benim kendimde kapsayıp anlayabileceğimden farklıdır.

Aynının özgür isteği, özgürlüğü, "yalnızca kendi haksızlığını bildiğinde başkasınca sorgulanır ve temelsizleştirmeye açılır... Aynı artık başkası üzerindeki öncelikliliğini bulamaz, rahatça kendine dayanamaz, artık prensip değildir" (Levinas, 1993: 99). Levinas'ın söz ettiği kendi haksızlığını bilme nasıl mümkün olacaktır? Bu ancak "yakınlıkta" deneyimlenen bir pratiktir. Bilincinde olmadan tümüyle farklı olan yakınlık ilişkisinde kişi başkasıyla takıntılı ve rahatsız edici oluşuyla "anarşik" olan bir ilişki içindedir.[5] Levinas bu ilişkinin diğer bütün ilişkileri önceleDiğini söyler.[6] Bu ilişki "bir tekillikle herhangi bir prensip ve ideal dolayımı olmaksızın kurulan bir ilişkidir" (Levinas, 1994a: 100). Başkasıyla yakınlıkta bilinç hiçbir zaman ele geçiremediği bir takıntı tarafından rahatsız edilir.

Bilincin *çakışmasında* hafızadan çağrılan anlar varlığın tarihinde birleşir, böylece Ben aynı ve bütün kalır. Ancak Levinas bilincin çakışması ile sağlanan tekliğin ötesinde öznenin biricik olduğunu söyler. Tam da bu sayede, yani öznenin bu çakışmanın ötesinde biricik olması sayesinde bir geçmişe, tarihe sahibizdir ve bilincin "oyunları" mümkündür. Kişinin kendini kaybedip bulduğu varlığın ontolojik oyunu bilincin ve hafızanın *öte tarafı* sayesinde mümkündür. "Söylenmiş olanda tanımlanmış her kimlik" (Levinas, 1994a: 105) bugünün öte tarafında inşa edilir. Hafızanın öte tarafında her geçmişi önceleyen bir geçmişe, hatırlanamayan bir geçmişe sahibizdir. Levinas'ın sözleriyle: "Kişi kendini biçimlendiremez, zaten çoktan pasif olarak biçimlendirilmiştir" (1994a: 104). Bu zaman kavramsallaştırması neyi imler? Hatırlanmayan geçmiş nasıl bir geçmiştir? "Bilincin öte yanı" *a priori* kavramsal çerçevemizin bir parçası mıdır, ya da "bilinçaltında" mı yerleşmiştir? Levinas bu kavramların bilincin öte yanını açıklayama-

yacağını söyler. Onun söz ettiği ahlaki ilişki, bilincin öte yanı ve hatırlanamaz geçmiş belki de insanların toplumsallığında yer etmiş bir şeydir. Belki de basitçe, size seslenen birine yüzünüzü dönmeniz, bir tepki vermeniz midir? Bu kendiliğinden, nedensiz ve çıkarsız yüzünü dönme midir? Bu kadar farkında olunmayan ve dışlanamayan bir ahlaki ilişkiyle mi yaşarız? Başkası-için-olmak, kendiliğinden içimizde olan başkasına yönelmişlik midir? Bu soruları yanıtlamayı biraz erteleyip Levinas'ın tarif ettiği *yakınlık* ilişkisini biraz incelemekte fayda var diye düşünüyorum.

Bilincine-varma'dan farklı bir ilişki olan yakınlıkta, Aynı Başka ile yakınlık içinde olduğunda, kişi biricikliğini, öznelliğini "geri gelişle" hisseder. Metaforik bir ifade olan "geri geliş" bilincinde-olma'dan farklı bir pratiktir. Kişinin kendi içinde rahat ettiği, dünyayı kendi ekseninden yorumladığı ilişki biçiminden farklı olarak "geri gelişte" kişi kendinden yola çıkıp kendine dönecek kadar serbest değildir ve kendini ayrı anlarda kavrayabilmesi, hafızadan ayrı anları çağırarak sentezini yapması olanaksızdır, bu Başka'nın Aynı'yı çözdüğü, onun bütünlüğünü sarstığı, onu kendini sorgular hale getirdiği, rahatsız ettiği bir pratiktir. Levinas hatırlanamayan geçmişin, pasif olarak biçimlendirilmiş olmanın, öznelliğin, "geri gelişte" deneyimlendiğini söyler.

Levinas'ın şiirsel dili ile aktarmaya çalışırsak "geri gelişte" insan "derisinin içinde sımsıkıdır". Geri geliş bedensel bir deneyimdir, akıl bedenden özgür değildir ve yan çizmek olanaksızdır. Geri geliş öyle bir zaman aralığında gerçekleşir ki, bu zaman aralığı "nefes almayı vermeden, kalbin kanla dolup kişinin derisini sarsarak kanı pompalamasından ayırdığı sıradadır" (Levinas, 1994a: 109). "Beden burada bir imaj ya da figür değildir" (Levinas, 1994a: 109). Bu *heteronomi*, "Başka"nın "Aynı"da vücut bulmasıdır. Başkasıyla yakınlık durumunda derisinin altında sımsıkı kalan kişiyi biricik özne kılan, geri gelişin onu engellenemez bir biçimde sorumluluğa çağırmasıdır. Ancak bu sorumluluk kavramını normatif bir kavram olarak, sırtımıza vurulan bir yük olarak algılamak yanlış olacaktır. Yalnızca farkında olamayacağımız kadar içselleştirdiğimiz bir ilişkiden söz ediyor Levinas. Bu ilişkiyi ve "öznelliği" hatırlatıyor, totaliteye –yakınlığı tümden dışlayamasa da Başkayı yok etmeye dayanan pratiklere– karşı öznelliği savunuyor. Onun sözleriyle: "Başka aynıda vücut bulduğu halde bu, ne şimdi, ya da hatırlanabilir geçmişte kabul edilmiş özgür bir yükümlülüğün arka yüzü; ne de kölenin yabancılaşması" dır (1994a: 105). Başkasına yüzümü dönmem onun kölesi olmamdan ya da bu konuda özgür irademle yaptığım bir

anlaşmadan kaynaklanmaz.

Levinas'ın insanlar arasındaki ilişkilerin bilincin oyunlarıyla kapsanamayacağını söylemesi sonsuzluk kavramına dayanır. Levinas'ın felsefesi ayrılığın savunusundan fazlasıdır, çünkü sonsuzluk anlamında *öznelliğin* savunusudur. Levinas öznenin "egoloji" olarak yorumlanmasını, Husserl'in "niyetliliğini" ve Leibniz'in "monadını" eleştirir. Kimlik politikasının üzerine oturduğu felsefi temelin eleştirisini bulabiliriz Levinas'da:

> Kendini bir türün, aynı türün başka bireylerinin sahip olduğundan farklı bir vasfın eklenmesi ile bireyleştirilmesi olarak ya da bireyin zaman ve mekân içindeki indirgenemez konumu –şu ünlü maddi bireysellik– ile mantıksal açıdan haklılaştırılmaya gerek duymayan bendeki biricikliğin kimliğini, bu monadik kimliği şaşkınlıkla karşılamalıyız. *Ben* farklılığı yüzünden değil, biricikliği yüzünden farklıdır. (1994b: 156)

Levinas bize biricikliğin aynı türün bireylerine farklar atfederek iliştirilemeyeceğini, onların zaten biricik olduğunu, bu biricikliğin de ben/başkası ilişkisinde temellendiğini söyler. Biricikliği şöyle anlatır: "Mutlak ben, dünyanın oluşturulduğu aşkın bilinçliliğin öznesi *öznenin dışındadır*: yansıma-tekleşme dışındaki kişi kendini sürekli uyanışta tanımlar" (1994b: 156). Bu pasiflik ne *a priori* önsellik ne de *sublime* (yüce) ile açıklanamaz, yalnızca sonsuzluğu ışıyan yüzdür kişiyi pasiflik içinde tanımlayan. Geri geliş, nefes alma ve verme arasındaki "ulaşmaksızın gönderilmiş, anayurtsuz, orda kalmaksızın çoktan kendimize geri gönderildiğimiz" aralıkta gerçekleşir (1994). Aşkın *ben*'i biçimlendiren başkasının gizidir. Pasif olarak biçimlendirilmişizdir ve öznellik "başkasını buyur etmek, konukseverlik olarak sonsuzluk düşüncesinde gerçekleşir" (1991: 27).

Böyle bir heteronomi, sonsuzluk düşüncesine sahip olduğumuz için mümkündür: Özneyi biçimlendiren, aklımızı bedenimizde var kılan ve bizi akıl/beden ayrımının ötesinde özne kılan Başkası'nı kendimde eritememem, başkasının sonsuzluğudur.

Levinas'ın *Totality and Infinity*'den "öznelliğin savunusu" olarak söz ettiğini, ama hemen ardından bu savununun, "ancak sonsuzluk düşüncesinde bulunduğu haliyle" öznelliğin savunusu olduğunu vurguladığını daha önce belirtmiştik:

> Sonsuz önce varolup sonra kendini göstermez. ... Ayrı bir varlığın kendi kimliğinde, *ben*'de sabitlendiği halde, yalnızca kendi kimliği sayesinde ne içerebileceğini ne de alabileceğini kendinde içerdiği olanak dışı beceride üretilir. Öznellik bu imkânsız acil gereklilikleri –içerebileceğinden fazlasını içermenin şaşırtıcı becerisini–

gerçekleştirir. (1991: 26, 27)

Sonsuzluk düşüncesi niyetlerle nesnesine yaklaşan bütün bilme süreçlerinin önkabulüdür, çünkü niyetlerin karşılığını bulamaması olasılığı her zaman varsayılmıştır. Aynının Başka'yı ontolojik oyunlarla tüketmesi, Başka' nın başkalığı sayesinde, başkanın kapsanamazlığı sayesinde yerinden edilir. Bu yerinden edilme sonsuzluk düşüncesi sayesinde mümkündür. Sonsuzluk düşüncesi "başkasını buyur etme, konukseverlik olarak öznellikte" gerçekleştirilir (Levinas, 1991: 27). Başkasıyla yakın olmak, kişinin kendi kapasitesinden fazlasını kapsaması, düşünülmüş olan içeriği her an parçalamak, içkin olanın bariyerlerini geçmek, yani kendimizde içeremeyeceğimizi kendimizde içermemiz demektir (1991: 27). Levinas'ın sözleriyle: "Varlığın düşünceden taştığı, Başka'nın Aynı'dan taştığı sonsuzluk düşüncesi ruhun içsel oyunlarını kırar ve dışsalla bir ilişki olarak, tek başına deneyim adını hak e-der (1993: 112). Bu "bir yandan azdaki çoklardan birisi olarak kalırken mistiklerin ateşe çekilen ve ateşle bütünleşen pervanenin ilişkisine dönüşmediği ilişki nasıl bir ilişkidir? Ayrı varlıklar nasıl birbirlerine katılmadan korunabilir" sorusunda tanımlanan hassas bir deneyimdir (1993: 108). Başkasıyla bilincine varmadan farklı bir ilişki sonsuzluk düşüncesiyle mümkündür.

Bilincine varma kendiliğinden eksik bir ilişkidir, çünkü Başka olanın Aynı'ya tercüme edilmesi, aynının terimleriyle tarif edilir hale gelmesidir. Bilincine varma bir tür eksikleştirme midir? Bilincine varma bir tür azaltmayla, yani başkasını bana indirgemeyle, onu bende kapsamak için başka bir şeye, bir temaya dönüştürmeyle işliyorsa, kimlik siyaseti çerçevesinde "ben"in ve "başkası"nın *anlaşılmasında* bu pratik nasıl yaşanır? Başkalarına ve kendine "kimlik" olarak ifade edilen kişi idealler çerçevesinde bir tema olarak mı anlaşılır? Levinas (1993: 97) böyle bir kimliklendirmenin ancak "nötrler" aracılığıyla mümkün olduğunu söyler:

> ben-olmayanı anlamak için hem o *olan* hem de o *olmayan* soyut bir öze, bir başka şeyin aracılığına gerek duyulur. Yabancı varlık kendini tekilliğinin fethedilemez kalesinde korumak, yüzünü dönmek yerine, bir tema ve bir nesne haline gelir (vurgular bana aittir).

Levinas'ın düşüncesiyle biraz tanışıklık kurduktan sonra, kimlik siyasetinin nasıl yorumlanabileceğine dönersek, kimlik siyasetinin, insanların farklılıklarını nötrler aracılığıyla yorumlayarak biricikliği dışladığını ve insanlar için kökenler bulunabileceğini varsaydığını söylemek fazla iddialı bir

çıkış olmayacaktır. Kimlik siyaseti, tam da bir öz iddiasıyla yola çıkmaz mı, bir köken varsaymaz mı?

Kökenin kendine, içinden doğduğu kendi farklılığına bir referans olması anlamında biz her zaman köken-öncesiyizdir ve kökensellik ancak insanların çoğulluğunun tekliğe tercüme edildiği bir totalite koşulunda mümkündür[7]. İnsanlar kimliklere tercüme edilerek "Aynı" ve "Başka" "düşünceler haline gelecek, fethedilecek, hükmedilecek, sahip olunacaktır" (1993: 95). Ancak insanlar her zaman ideallerle ele geçirilebilenden daha fazlasıdır. Ötekinin yabanlığı, yabancılığı, temalaştırılamazlığı ve ele geçirilemezliği, "Aynı"nın içinde kapsanamazlığı, olup bitene ve felsefe geleneğine bir meydan okumadır. Levinas, "bu özgürlüğün farkında olan felsefede kendine yabancı bir terim ortaya çıkar... bir engel haline gelir; çevrelenmeli ve bu hayata entegre edilmelidir," diyerek felsefe geleneğinin tekleştirici ve yabancılığı yok edici eğilimini vurgular (1993: 94).

İnsanlar kimliklerle, yani zihnin gerek duyduğu nötrlerle değiş tokuş edilmiş; öznellik, özne konumları seçme deneyimine tercüme edilmiştir. Kişinin kimlik siyasetinde biricikliğini hissetmesi ancak böyle bir "özerklik" ile mümkündür. Bu belki de "öznelliğin bilinçliliğe indirgenmesi[nin] felsefi düşünceye hâkim [olmasında]" temellenmiştir (Levinas, 1994a: 103) ve aslında olup biten de öznelliğin yok edilmesi, kişinin kendisini bilinçliliğin eksikliğinde ve güvenliğinde korumasıdır. Oysa öznellik, bilincinde-olma pratiğinde kapsanamaz.

Özne kendi kimliğini bir tema olarak hem başkalarından farkının hem de başkalarına benzerliğinin algılanmasıyla hisseder. Bu bakış açısıyla kişi, ancak bir nötre –etnik köken, cinsiyet, vb.– referansla başkalarından farklılaşır ya da başkalarına benzer. Bu sayede dünya benzerler ve farklılar olarak ikiye bölünebilir. Bir kimlik grubunun oluşumunda insanların fiziksel ve kültürel özelliklerini kesen bir biçimde benzer olabileceği varsayımı yatar. Kişi kimliğine ancak farklara –bedensel, kültürel, konumsal, vb.– gönderme yaparak sahip olabilir. Kendi kimliğinin izini süren, onu nötrler aracılığıyla bulur. Kişinin farklarına ve kökenine yaslanarak kendini toplumun geri kalanından ayırması mümkün müdür? Kendi kimliğini "geliştirerek" ya da piyasadan seçerek edinen kişi, toplumun kalanını aynılar ve farklılar olarak, toplumu bilinebilir, hükmedilebilir ve değiştirilebilir bir istek nesnesi olarak yorumlayacaktır.

Aslında Levinas'ın getirdiği açılımı genelde siyaseti değil de kimlik siyasetini sorgulamakta kullanmak belki kimlik siyasetine haksızlık oluyor.

Zira Levinas' ın itiraz ettiği ilişki biçimi, yani Başkası'na duyarlı olmamı engelleyen zihinsel sabitlenmeler başka pek çok alanda da bulunabilir. Belki de toplumsal hayat biraz da bu sabitlenmeler sayesinde mümkündür. Kurumsallaşmış siyasetten kimlik siyasetini ayıran ve bu yazıdaki eleştirileri kimlik siyasetine yöneltmemdeki etken, kimlik siyasetlerinin kişiselliğe ve öznelliğe daha fazla yer açma iddiasıyla ve kurumsallaşmış siyasetin eleştirisi olarak ortaya çıkmış olmasıdır. Kimlik siyaseti öznellik konumlarını vurguluyorsa da öznelliğin böyle bir yorumu kimliği kurmada doğrudan bilince yönlenen "bilincin oyunları" değil midir? Kimlik siyaseti de –farklar temelinde aynı ve başka olarak adlandırılamayacak– başkalarının bulunması ile mümkündür. "Öznellik kelimenin radikal anlamıyla deneyimdir: Bu dışsallık Aynı'ya entegre edilemeksizin dışsal olanla, Başkası ile bir ilişkidir" (1993: 107, 108). Ahlaki ilişkide tanımlandığı hali ile öznellik kavramı ikna edicidir ve ben/başkası ilişkisinde, yani ahlaki[8] ilişkide temellenen etiğin neden ilk felsefe olduğunu açıklayabilir.

Kimlik siyasetine dönecek olursak, öznelliğin kimlik siyaseti temelinde kavramlaştırılmasının başkasını aynı tarafından kavranabilir olarak tarif ettiği ve her başkalığı aynının terimlerine indirgediği açıktır. Öznelliğin bu tip kavramsallaştırılması aynıyı da bir "şeye", bir nötre indirger. Aynı, ya zaman mekân içindeki koordinatları ile ya da aynı türün bir bireyi olarak iliştirilmiş farklarla tanımlanır. Kimlik siyasetinin vulgar bir versiyonu bizi kamu tarafından farklı olarak, hayali bir cemaatin parçası olarak bilinmek isteyen narsistik bir çabaya götürecektir. Bu siyaset Levinas'ın siyaseti fark edilme isteği olarak tanımlaması (Ciaramelli, 1995: 88) anlamında bir siyasete denk düşer.

Levinas insan ilişkilerini kuramsallaştırmayı reddetse ve siyaseti "savaşı öngörüp onu her yolla kazanmak... aklın egzersizi olarak buyurulmuştur" (1991: 21) sözleriyle tanımlasa da, yalnızca siyasetin "insan ilişkilerini nesnelleştirerek" onları zorunluluklara tercüme eden ve insanın öznelliğini yok eden savaş çığırtkanı koşullarına karşıdır. Ahlaki temelde ve sürekli ahlaki sorgulamaya açık bir siyasete karşı değildir. Tam tersine bir adalet talebi olarak siyasetin ahlaki gerekliliğine dikkat çekecektir Levinas.

### *Adalet: Adalet İçin Bir Temel Tanımlanabilir mi?*

Filistinliler'in İsrail'deki bir şiddet eylemi sonrasında İsraillilerin İsrail ordusunun gözetiminde Filistinlilere saldırdığı ve pek çok Filistinlinin öldürüldüğü Sabra ve Şatila olayları sonrasında İsrail hükümetinin suçluları tutuklamayı ve yargılamayı reddetmesi üzerine yaptığı bir radyo konuşmasında Levinas şunları söylemiştir:

> Başkası mutlaka akraba olmayan ancak akraba da olabilecek olan komşudur. Bu anlamda, başkası içinsen, komşun içinsindir. Ancak komşun başka bir komşuya saldırırsa ve ona adaletsizce davranırsa ne yapabilirsin? Böylece başkalık başka bir nitelik kazanır, başkalıkta bir düşman buluruz ya da en azından kimin haklı, kimin haksız, kimin adil, kimin değil olduğu sorunuyla karşılaşırız. Haksız olan insanlar vardır. (1989: 294)

Adalet ahlaki ilişkiye, ben ve başkası arasındaki ilişkiye bir üçüncünün girmesiyle gündeme gelir. Levinasçı bir bakışla, insan ilişkilerini yorumlamada basitçe evrensel bir adalet kavramsallaştırmasından söz edemeyiz, ancak bu ifadenin adalet kavramının tarihsel bağlamı içinde anlamlı olduğunu anlamak yanlış olur. Kuşkusuz neyin adil olduğu, neyin olmadığı zamana ve yere göre değişim gösterir; yani evrensel değil, bağlam bağımlıdır. Ancak Levinas adalet kavramını bir başka açıdan sorgular. Levinas'ın (1994b, 124) sözleriyle:

> Adalet meselesinde kendini saf ölçünün normuyla ya da birbirlerini karşılıklı dışlayan terimler arasında bir orta yolla sınırlandırmak, insan soyunun üyeleri arasındaki ilişkiyi, bir şeyle diğeri arasında olumsuzlama, ekleme ve kayıtsızlık dışında bir şeyle anlamlandırmayan mantıksal uzanımların bireyleri arasındaki ilişkiye asimile etmeye dönüştürmek olacaktır.

Adaletin ötesinde, adaletin de kaynaklandığı bir başka şey vardır. Söz konusu olan sevgidir ve sevgi doğrudan adalet kavramına tercüme edilemez. İnsan öznelliğinin yok edilmesi durumu olarak totalite ve savaş analizlerini göz önüne alırsak, Levinas'ı naiflikle, "dünyanın gerçeklerine" ya da başkası ile ilişkideki çatışmaları görmezden gelmekle suçlamanın kendisi naifliktir. Levinas'ın felsefesi savaş koşullarına kör değildir, ancak o insanlığın diğer yüzünü, öznel yüzünü tarif eder.

> Totalite deneyimi, kişinin kendi kişisel egoizmi ya da selameti adına protestosu. Ahlakın, Ben'in arı öznelliğine dayanan böyle bir duyurusu, savaş, onun ortaya

serdiği totalite ve nesnel zorunluluklar tarafından yanlışlanır (reddedilir). Biz savaşın nesnelliğine eskatolojik görüden doğan öznellikle karşı çıkıyoruz. Sonsuzluk düşüncesi öznelliği tarihin her an yargıya hazır olduğunu söyleyen yargısından ve bu yargıya katılma çağrısından alır. (1991: 25)

Öznellik durumunda Aynı Başkası içindir, çünkü iyidir. İnsanların bir arada yaşaması, yaşamlarını sürdürebilmek için pazarlık yapıp uzlaşmaları ve kontrat yoluyla anlaşarak kendi çıkarlarının peşinde koşmalarından değil, diğerlerini ve diğerleriyle birlikte olmayı sevmeleri nedeniyledir ve bu sevginin bir hesaplılığı, dayandığı bir neden de yoktur. Bu açıdan başkasıyla olmak, varolmanın da ötesinde, hatta varolmayı da temelsizleştirebilen bir deneyimdir. Ancak birlikte yaşam yine de sorunlarla, çatışmalarla, iktidar mücadeleleriyle doludur. Toplumsallığın nesnel yüzünde Levinas'ın da karşılaştığı adalet sorunlarıyla karşılaşırız, ama bu nesnel yüz ancak öznel yüz sayesinde, yani ahlaki temel sayesinde mümkündür. Adalet sorunu etikten beslenir.

Levinas'ın düşüncesinde adaletin kavramsallaştırılması noktasından aynı ve başka kavramlarının izini sürebilir miyiz? Yani, kişi nasıl "adaleti", "haklıyı", "haksızı" ve başkasının haklılığını anlar? Kişi başkasının eylemlerini nasıl değerlendirir? Başkasını, başka birini anlamak, kişinin ancak kendisine dönerek, kendi kimliğine, kültürüne, kendi kişisel biyografisinin izlerine dönerek yapabileceği bir şey değil midir? Bütün bu sorular kişinin belirli bir kimliğe, kültüre sahip ayrı bir bütünlük olup olmadığı sorusunu çağırmaktadır.

Ancak, soruyu bu şekilde formüle etmek aynı ve başkası arasındaki ilişkiyi bir bilme sorunu olarak tanımlamak ve başkayı bilgi nesnesi olabilir, aynıya tercüme edilebilir olarak varsaymak tehlikesini taşımaz mı? Oysa Levinas'ın belirttiği gibi Aynı her zaman kendisinde fazla olandır. Bu da muhtemelen evrensel adalet düşüncesinin toptan reddi anlamına gelecektir. Levinas'ın perspektifinden, başkası-için-olduğumuz içindir ki bir adalet duygusuna sahibiz, diyebiliriz. Her ne kadar üçüncülerin varlığı, bilme ve adalet sorununu birlikte gündeme getiriyor olsa da, adalet sorununu bir bilme ve bilgi sorununa tercüme etmek, adalet duygusunu unutmak ve adaletin kendisini öznelliğe izin vermeyen, kendini öznellik ve çoğulluğa karşı savunan bir totaliteye tercüme etmek demektir. Yani adaletin bu yorumunda ancak totaliter olunabilir. Öte yandan başkayı farklı konumlardan, kültürlerden ve değerlerden kavramak da ancak adalet duygusunun köklerini unutmamak koşuluyla mümkün olabilecektir. Bu adaletin tüm-

den yok edilmesi mi, yoksa sonsuzlanması mıdır?

Harvey'in yaptığı gibi Marx ve Engels'e (1951, 1993: 50) referans verecek olursak, adalet düşüncesi her zaman yaşamı ve rejimin koşullarını yansıtır:

> Neyin doğru olup neyin olmadığını ölçen çubuk, doğrunun adalet denen en soyut tarifidir... Bu adalet her zaman, şimdilerde muhafazakâr ve şimdilerde devrimci açılardan, mevcut ekonomik ilişkilerin ideolojikleştirilmiş ve kutsanmış ifadesidir. Yunanlıların ve Romalıların adaleti, köleliği adil olarak kabul etti; 1789 burjuvazisi feodalizmin yıkılmasını adaletsiz olduğu gerekçesiyle talep etti. Ebedi adalet kavramsallaştırması, bu nedenle, sadece zaman ve mekâna göre değil, söz konusu kişiye göre de değişir.

Yine de değişmeyen bir şey vardır, o da adalet arayışının kendisi ve dayandığı temeldir. Bu temel, başkası için olan ben'dir. Levinas'ın "adaletini" aynının adaleti olarak yorumlamak "sonsuzluk düşüncesinin" aynıdan taşmasını görmezden gelmek ve onu yanlış yorumlamak olacaktır. Ancak Levinas'ın doğru yorumu da bütün mekanizmalarıyla adaletin tümden yitirilmesine yol açabilecektir. Belki de adaletin bir bilme, bilincinde-olma noktasında sabit kalmaması ve ahlaki ilişki temelinde sürekli sorgulanması beklenebilir. Sonsuzluk düşüncesiyle adalet açısından öznelliğin mevcut kavramlaştırmaları tersyüz edilmiştir. Levinas bize (1994b: 122) "hakların adaletle kısıtlanması zaten kişiyi karşılaştırmaya, düşünceye tabi tutarak, adaletin ünlü ölçeklerine yerleştirerek ve ölçmeye tabi tutarak onu, (biricik, karşılaştırılamaz) olanı bir nesne gibi muameleye tabi tutmak değil midir?" sorusunu sorar.

## *Öznellik Temelinde Bir Siyaset Mümkün müdür?*

Günümüz dünyasını Levinas'ın öznellik kavramı açısından incelersek, öznel olmanın kolay ve desteklenen bir tavır olmadığı, tam tersine bastırılan bir tavır olduğu açıktır. Zaten akıl-öncesi ahlakın güvensizliklerine tahammülü olmayan toplumsallaşma mekanizmalarıyla çoktan kendimizden boşaltılmışızdır. Öznelliğimiz farklılıklarımızı vurgular biçimde, sanki bir farklar kümesiyle değiştirebilirsek bizden geriye bir şey kalmayacakmış gibi tarif edilmiştir. Öznenin bütünlüğü, yerine konamazlığı böyle bir perspektifte erir ve hiçbir zaman yer değiştiremez olmayan nötrlere sıkıştırılırız. Ancak özne koordinat sisteminde yer tutan kuşkusuz yerine bir yenisi konabilen bir tözden (*substance*) ve bu varoluşa egemen olan bir monaddan

fazlasıdır, çünkü bizler bu monada hükmetme olanağını da veren bilincin sınırlarının ötesinde ahlaki kişileriz. Ahlak bizleri yeri doldurulamaz özneler yapan temeldir.

Kimlik siyasetinin adalet arayışında Başka'yı yok etme noktasına gelebildiği, Başka'yı yok etmekle Aynı'yı sabitlediği söylenebilir. Ancak siyaset ahlak ile uyumsuz bulunarak bir yana bırakılamaz, ahlaki olarak siyasal olmaya, öznellik temelinde bir siyaset tarif etmeye ihtiyacımız vardır. Siyaset de pek çok insani pratik gibi başkası-için-olma temeline yaslanır. Ancak kolayca savaşı öngörüp her yolla kazanma noktasına taşınabilen bir pratiktir. Belki de siyasetle ilgili sorulması gereken soru böyle bir örgütlenmenin bir totaliteye dönüşmeden nasıl varolabileceği sorusudur. Levinasçı bir bakışla, siyasal örgütlenmenin öznelliği, insanların tepki verme kapasitesini yok eden ve başkalarını bir totalitede eriten bir örgütlenmeye dönüşmemesi gerektiği açıktır. İnsanlığın ahlaki anlamda siyasete ihtiyacı vardır. Levinas'a (1989: 292) referansla:

> Savunma her zaman "benim" değil, bana çok yakın, aynı zamanda komşularım da olanların da sorunu olduğundan savunma için kesinlikle bir yer vardır. Ben böyle bir savunmayı siyaset olarak adlandıracağım. Ancak öyle bir siyaset ki, ahlaki olarak zorunlu. Ahlakın yanında siyaset için bir yer vardır.

Levinas'ın felsefesi felsefe için felsefe değildir, başkasını unutarak bir egolojiye dönüşen felsefenin radikal bir eleştirisidir.

Farka dayalı siyasetin ya da kimlik siyasetinin diğer yüzü dayanışma siyasetidir. Dayanışma siyasetinde, yaşanan ortak baskılar temelinde, farklar yok sayılmaksızın her biri farklı temellerde baskı görenler arasında bir dayanışma öngörülür. Böyle bir siyaseti öznellik siyaseti olarak adlandırabilir miyiz? Dayanışma başkası-için-olmaktır diyebilir miyiz? Dayanışma, başkası-için-olma duygusundan kaynaklanan, başkasının sorunlarına duyarlı ve başkalarıyla ilişki içinde, başkalarına "dayanılan", yaslanılan, geçici bütünlüklerin sağlandığı bir yapı öngörür. Ne var ki dayanışma temelli siyaset de insanların öznel kapasitelerinin yadsınması tehlikesini taşıyabilir kolaylıkla. Mesela kendi özelliklerinden boşaltılmış Naziler için kişinin öznel kapasitesine alan bırakan bir değerlendirmeden söz edilebilir mi? Sorun bir kez daha ahlaki görecelik noktasına gelir. Belki de Nazi olmayan sıradan Almanlar, sadece özne olmak yerine "sıradan" oldukları için yasal olarak yargılananlar kadar soykırımdan sorumlu tutulabilirler. Levinas'ın Dostoyevski'ye sıkça referans verdiği gibi bu, "en suçlu benim" (1987,

108) demektir. Bu yüzden dayanışma siyaseti *öznellik temelli bir siyaset* olarak kabul edilebilirse de *öznellik siyaseti* olarak kabul edilemez. Öznellik siyaseti, siyaseti ahlakın terimleriyle tanımlamak değil, öznelliklerin, yani kişilerin ahlaki tepki verme kapasitelerinin korunduğu, bir başkası-için siyaset, ya da öznelliğin savunusu olarak siyaset olabilir. Belki de "savaşı öngörme ve onu her aracı kullanarak kazanma sanatı" (Levinas, 1991: 21) olan siyaseti ahlaki temelde tanımlamak ancak bu ölçüde mümkündür.

NOTLAR:

1. Harvey (1993) Kuzey Karolina'daki küçük bir kasabada, Hamlet'te işçilerin kötü koşullarda çalıştırıldığı ve yeterli önlemler alınmadığı için bir tavuk çiftliğinde çıkan yangının 26 kişinin ölümüyle sonuçlanmasının neredeyse hiç medyatik ve siyasi ilgi çekmemesini postmodern analizlerin ve farklılığa dayalı politikanın adalet kavramını yerinden ettiği teziyle eleştirir. Harvey yazıda sosyal adalet kavramının göreceliliğini teslim etmekle birlikte Hamlet olayında sosyal adalet kavramının bir ifade gücü olup olmadığını sorgular.

2. Chicana: Meksika kökenli Amerikalı kadın.

3. *Totality* Türkçe'ye "bütünlük" olarak çevrilebilir, ancak kapsayıp tekleştiren bir bütünlük anlamında kullanılan bu sözcüğü, Türkçe'deki "bütünlük" sözcüğünün karşılamadığını düşündüğümden "totalite" olarak kullanmayı tercih ettim.

4. Levinas'ın yöntemini kullanmanın beni ve bu yazıyı aştığını, böyle bir çabanın yazının okunmasını da fazlasıyla güçleştireceğini düşünüyorum.

5. Levinas'da (1994a: 101, 194) "anarşik" (*anarchic*) kavramı, düzene referansla bir "düzensizlik" ya da "dikkatin yoğunlaşması öncesindeki dağılma" anlamında kullanılmaz, çünkü bu iki durum da bir tür düzen ima eder. Yani, düzensizlik de bir tür düzendir ve dağılmanın kendisi de temalaştırılabilir. Levinas'ın "anarşik" kavramı kişinin kendinden çıkıp kendine döndüğü "ontolojik oyunu", bilinçliliği bozması, temelsizleştirmesi anlamında bir temelsizliği işaret eder.

6. Öncelemek zamansal bir öncelik sonralık anlamına gelmez. Bir anlamda bütün diğer ilişkileri yerinden oynatabildiği, çözebildiği anlamında yorumlanabilir.

7. Levinas'ın köken-öncesi kavramının zamansal bir öncelik/sonralığa değil, kökenin söküme uğratılmasına dayandığını söyleyen Ciaramelli (1995: 89) bu sökümü şöyle aktarır: "Köken ne demektir? Bir şeyin varoluşa kaynaklandığı şey anlamına gelir. Köken araştırmak her zaman aşkın ve ontolojiktir: Varlığın olanaklarının evrensel koşullarını arar. Ancak kökenden kaynaklanan ilk şey kökenin kendisidir. Ön-Kaynak, kökensel sıçrayış ya da atlayış birinin kendinden ortaya çıkmasıdır. Bu yüzden köken olmak bir şimdide başlamak, yani başka bir şeyden kaynaklanmayıp sürekli kendinden başlamak için, onu kökeninde rahat bırakmayan dolayımların nedensel zincirinden kaçınmak demektir. Ancak tam da bu anda, kökenin bu dolayımsızlığı bir tür paradoksal ikiliğe, içsel bir eklemlenmeye işaret eder... Köken, ancak içinden doğduğu kendi farklılığı anlamında kökensel olarak kendine bir referans taşırsa kendinden doğabilir ya da kaynaklanabilir. Bu içsel eklemlenmeye, bu basit olanın karmaşıklaşmasına, ya da bu ilkin döngüselliğine şükürler olsun ki köken kökensel olarak başka bir yerden başlamayarak kendine dönebilir. Bu yüzden köken, dışsal başlangıç noktası olarak

kendi kökeni olarak kendini önceler, kendini önkabul eder." Köken-öncesi zamansal bir öncelik ve sonralığı işaret etmez, tam tersine zaten kökenin kendisinde sürekli olarak içerilmiştir.

8. "Ahlaki" sözcüğü normatiflik anlamında kullanılmamıştır, söz edilen ben/başkası ilişkisinde temellenmiş olmasıyla ahlakiliktir.

## *Kaynaklar*

Aaron, D. (1991), "Heavenly Cities", *London Review of Books*, Londra.

Anderson, B. (1983), *Imagined Communities*, Londra, Verso; Türkçesi: *Hayali Cemaatler,* Metis Yayınları, 1993.

Bauman, Z. (1991), "Social Manipulation of Morality", *Theory Culture & Society,* cilt 8: 137-151, Londra, Sage.

—— (1992), *Intimations of Postmodernity*, Kent, Routledge.

—— (1993), *Postmodern Ethics*, Bodmin, Blackwell.

Ciaramelli, F. (1995), "The Riddle of the Pre-Original", *Ethics as First Philosophy*, der. A. Paperzak, New York, Routledge.

Habermas, J. (1994), *The Structural Transformation of the Public Sphere,* çev. Thomas Burger, Cambridge, MIT Press. Türkçesi: *Kamusal Alanın Dönüşümü*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Harvey, D. (1993), "Class Relations and Social Justice", *Place and Identity Politics*, der. M. Keith ve S. Pile, Londra, Routledge.

hooks, b. (1992), "Sisterhood: Political Solidarity Between Women", *Feminist Philosophies,* der. J. A. Kournay, J. P. Serba ve R. Tong.

Levinas, E. (1987), *Time and the Other*, çev. Richard A. Cohen, Pittsburg, Duquesne University Press.

—— (1989), *The Levinas Reader*, Cambridge, Blackwell.

—— (1991), *Totality and Infinity*, çev. Alphonso Lingis, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers.

—— (1993), "Text and Commentary - Philosophy and the Idea of the Infinite", *To the Other,* der. A. Paperzak , West Lafayette, Purdue University Press.

—— (1994a), *Otherwise Than Being, or Beyond Essence*, çev. Alphonso Lingis, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers.

—— (1994b), *Outside the Subject*, çev. Michael Smith, California, Stanford University Press.

—— (1996), *Martin Heidegger and Ontology*, çev. the Committee of Public Safety, Johns Hopkins University Press.

—

# FİLOZOFLARIN IRK DÜŞÜNCESİNİN PEŞİNDE[1]

Zeynep Direk

> "...utancımı nesnelliğimin derin işareti olarak istiyorum ve seviyorum.."
>
> Jean Paul Sartre, *L'Etre et le Néant,* s. 446

Robert Bernasconi, Levinas ve Derrida gibi Kıta Avrupası felsefesinin önemli düşünürlerini İngilizce konuşan felsefe dünyasına tanıtmış, eserlerinin eklemli bir okumasının standardını koymuş ve hakkını vererek okunur hale getirmiş önemli bir yorumcu değildir yalnızca. Dahası, sık sık sorulan "Levinas'ın, Derrida'nın felsefesinden nasıl bir politika çıkar?"; "Günümüzün ırkçılık, cinsiyet ayrımcılığı, vb. meselelerine bu düşüncelerden yola çıkarak nasıl bir yanıt verilebilir?" gibi kafa kurcalayan soruları da Batılı filozoflarda ırk kavramının icadını ve kullanımını inceleyerek sarsıcı bir biçimde yanıtlamış bir düşünürdür. Batı felsefesinin büyük felsefi anlatılarının dekonstrüktif bir biçimde sorgulandığı, sistem kuran felsefelerin totaliter eğilimlerinin deşifre edildiği, etiğin ve politikanın başkalık ve çoğulculuk gibi kavramlarla belirlendiği felsefenin "postmodern" çağında, içimizde ölümcül bir göz daha açıyor Robert Bernasconi'nin *Irk Kavramını Kim İcat Etti?* adlı kitabı. Irk kavramının inşasının tarihsel örgüsü tel tel sökülürken, Kant'ın çeşitlilik ile ırk arasındaki ayrımı sabitleştirerek "ırk kavramına daha önce sahip olmadığı tutarlılığı kazandıran ilk düşünür olduğunu"[2] öğreniyor, en azından Kant'ın bu konuda ne kadar çok çalışmış olduğunu fark ediyor, örneğin *Yargının Eleştirisi* gibi estetik alanının temel kitaplarından biri olarak okuduğumuz bir eserin nasıl bir ırk kavramı ve ırkçı örneklerle belirlenmiş olduğunu hayretle saptıyor, bunun daha önceki okumalarımızda dikkatimizi çekmemiş olduğu gerçeği karşısında ürperiyoruz. Hegel derseniz, onun *Dünya Tarihi Üstüne Dersler*'de dünya tarihini bir "mahkeme" olarak görerek Afrikalıları "yamyam, zihinleri fetişlerle dolu, bir tarihten ve özgürlük bilincinden yoksun insanlar" olarak yargıladığı bilinmiyor değildi. Bernasconi, Hegel'in Afrikalılar hakkında yaptığı saptamaların kaynağı olan, Avrupalı seyyahlar tarafından kaleme alınmış seya-

hatnamelere geri dönerek, filozofun söz konusu seyahat notlarını abartarak ve hatta çarpıtarak kullandığını ortaya koyuyor. Asıl kaynakların incelenmesi, bu kez Hegel'i tarihin yargısı önüne çıkarıyor, Avrupalı değerlerle belirlenmiş adalet sistemine göre yargılamakta sakınca görmediği Ashanti kabilesinin mahkemesinde hem de... "Hegel Ashanti Mahkemesinde" adlı makale Hegel'in yukarda alıntıladığımıza benzer aşağılayıcı sözlerinin on dokuzuncu yüzyılın başında geçerli olan Afrika söylemini belirlemiş olduğu iddiasının daha geniş bağlamı, "on yedinci ve on sekizinci yüzyıl seyahat literatürünün akademisyenler tarafından bir ırk söylemine dönüştürüldüğünü ve bu söylemin tarih felsefesine geçerek, on dokuzuncu yüzyılın yıkıcı ve şiddetli sömürgeciliğini meşrulaştırmak için kullanıldığını göstermeyi amaçlayan bir araştırma projesi"[3] ile belirginleşecektir. Jean-Luc Nancy, tarihsel gerçekliğin Hayden White'ın deyimiyle "edebi bir yapım" (*literary artefact*) olmaktan ayrılamayacağının bugün artık bilincinde olduğumuzu söyler.[4] "Hegel Ashanti Mahkemesinde" tarihi gerçekliğin yazınsal inşasının mutfağına sokar bizi.

Dahası, tarih felsefesi felsefe tarihini de dönüşmeye zorlayacaktır. Yakın zamanlarda Türkçeye çevrilen Martin Bernal'in *Kara Athena*[5] adlı kitabının tezinin temel savlarından birisi olan, hâkim felsefe tarihinin, ya da bu tarihin standart olarak okunuş biçiminin, on sekizinci yüzyılın sonuyla on dokuzuncu yüzyılın başı arasındaki dönemde, sömürgeciliğin ve emperyalizmin haklılaştırılmasının zeminini kuran tarih felsefesi ile çelişmeyecek bir biçimde yeniden yazılmış, inşa edilmiş olduğu savına katılıyor Robert Bernasconi. Hatta *Irk Kavramını Kim İcat Etti?* de bilginin nasıl ırkçılaştığını incelikli bir akademik araştırmayla ortaya koymak suretiyle, hem Bernal'in projesinde kavramsal olarak eksik kalan gizli felsefi arka planı açmış oluyor, hem de Bernal'in yeni girdiği bu felsefi alandaki akademik performansının içerdiği bazı eksiklikler ve yanlışlıklar yüzünden alanın otoriteleri tarafından gözardı edilebilen sonucunu desteklemiş, *felsefe tarihini okuyuş biçimimizin yeniden incelenmesi gerektiği* çıkarımını güçlendirmiş oluyor. Yazar Önsöz'ünde Bernal'in kışkırtıcı kitabının başlattığı tartışmayı, "felsefeyi bir Yunan icadı olarak sunan ve felsefenin özünü oluşturan belli başlı anları Batı ile sınırlayan felsefi kanonun belli bir etno-merkeziyetçiliği kurumsallaştırdığına dair çok şey yazıldı son zamanlarda"[6] diyerek üstü kapalı bir biçimde ima ediyor zaten. *Irk Kavramını Kim İcat Etti?* Avrupalı filozofların ırkçılığın kurumsallaşmasına yaptıkları özgül katkıları ortaya çıkararak, günümüzde felsefenin çehresini değiştirme projesine, felsefenin

çokkültürlülüğe açılmasına, örneğin bir Çin, İran, Hint felsefesinin on dokuzuncu yüzyılda dışlandıkları kanona tekrar kabul edilmelerine, örneğin bir Afrika felsefesi imkânına destek oluyor. Batı'nın Avrupalı olmayan uygarlıklarla karşılaşması sonucu yaşadığı şokun içindeyken bile ılımlı tavırlar takınmış olan ve bugün hâlâ ırksal farklılıkla karşılaşmayı mümkün kılacak kavramsal kaynakları düşüncesinde barındıran, Avrupa'nın "yüzakı" gibi görülebilecek düşünürler de yok mu? İşte Bernasconi'nin Herder üstüne yazdığı "Herder'in Avrupa-Merkezcilik Eleştirisi" adlı makalesi bu açıdan oldukça şaşırtıcı; çünkü modern ırk ideolojisinin yaratıcılarından birisi olarak görülen Herder'de bir takım kurtarıcı özellikler bulunabiliyor. Örneğin, Sartre'ın beyazlara önerdiği şeyi, "bakış"a tarihsel olarak hükmetmiş olanlara öneriyor Herder ve *Hümanizmin Gelişmesi Üstüne Mektuplar*'ın (1797) son bölümünde anlattığı bir anekdot ile Avrupalıların kendilerini Afrikalıların gördüğü gibi görmeleri gerektiğinin altını çiziyor: "...bir misyoner tarafından başından aşağı su döküldüğünü fark eden ölmekte olan bir köle, misyonerden bunu neden yaptığını açıklamasını ister. Misyonerin cevabı şu olur: 'Cennete gidebilmen için.' Siyah köle buna karşı şöyle cevap verir: 'Beyaz insanların bulunduğu bir cennete gitmek istemiyorum.' Sonra arkasını döner ve ölür. Herder'in buna yaptığı tek yorum şu olur: *Traurige Geschichte der Menschheit* (İnsanoğlunun kederli tarihi)."[7] Herder kültürel bir çoğulculuk bünyesinde Avrupalı olmayan halkların da insanlığa bir katkıda bulunabileceğini savunmuş, Kant'ın tersine, Avrupalı ırkların tüm yeteneklere sahip olduğunu yadsımıştır.[8] Çağımızda Sartre'ın ırkçılığı en çok ciddiye almış düşünürlerden birisi olduğunu da hatırlatıyor bize Bernasconi. II. Dünya Savaşı sonrası dönemde olduğu gibi, her şeyin altüst olarak hızla değiştiği dönemlerin kitlelerce algılanmasına ve yaşanmasına katkıda bulunan ve hatta bu yaşantıyı kavramsallaştıracak ve stilize edecek kadar popülerleşebilme başarısını gösteren bir felsefenin yaratıcısıdır Sartre. "Varoluşçu" sıfatını açıkça üstlenmiştir. Bir düşüncenin moda haline gelmesinin bedeli, içeriğini yitirmesi ve bulanıklaşması değildir yalnızca: Moda geçen bir şeydir ve geçtikten sonra filozof tarihe gömülmüş diğer filozofların kaderini paylaşır. Onun hayaletini çağırarak sessizliğini bozan, konuşmasını güne, çağa ait tartışmalara ilişkin hale getirmek suretiyle aktaran felsefeciler sayesinde okunur. Felsefecilerin günümüzde genellikle gözardı ettikleri Sartre artık pek az okunan filozoflardan birisi olmuştur. Belki de geçen zaman içinde, kavramların alınteriyle Sartre'ın ontolojisinin artık fazlasıyla modası geçmiş ve aşılmış gibi görünmeye başlamış ol-

ması, onun eserlerinde bulunan ve özellikle politik felsefenin kaynakları arasında sayılabilecek zengin bazı fenomenolojik betimlemelerin de malesef ihmal edilmesine ve unutulmasına sebep olmuştur.

Burada kullandığımız "filozof" ile "felsefeci" arasındaki ayrım, kendi felsefesi olan düşünürle, başkasının –genellikle büyük filozofların– düşünceleri içinde bulunan imkânları kullanmayı tercih eden düşünür anlamında bir farka geri götürülebilir. Ne var ki bu çok da sağlam bir ayrım değildir aslında; çünkü "kendi felsefesini yapan" da başka düşünürlerin düşünceleri arasında dolaşır, onlardan ödünç alır, onlarla diyalog halinde bulunur. Açıktır ki kendi terimleriyle konuşmaya karar veren, başkasının çerçevesine sığmayacak, onun yoluyla düşünülemeyecek kadar çok şey biriktirmiştir. Yine de bu bir seçim, bir düşünsel varoluş meselesidir. Başka bir tavrı seçmek, filozof olarak kendi geleceğinin peşine düşmeyip, felsefeci olarak filozofun, felsefenin geleceğini güvence altına alma tavrı örneğin. Onu indirgemeci yaklaşımların diline persenk ettikleri bir iki terime mahkûm etmeme, anlattığı şeyin yapısını ve gönderilerini açığa çıkararak kolay kullanımın nesnesi olmaktan çıkarma, bir filozofun en eklemli bir biçimde nasıl okunacağının standardını koyma, o filozofu felsefecinin içinde yaşadığı toplumun ya da genel olarak insanlığın dertleriyle ilişkilendirme ama bu arada onun kendi terimleriyle düşünülmesi gereğini de feda etmeme. Toplumumuzdaki sorunları görüş biçimimiz okuduklarımızla şöyle ya da böyle ilişkilendiği sürece hangi filozofları okuduğumuz o kadar önemsiz değil... Okuyacağı filozofu bu sorunların ışığında seçebilir insan. Bazen de kişisel evrenimiz düşünceyi yutar, kayıtsız ve haysiyetsiz bir hale getirir, sosyal ve politik olana karşı körleştirir bizi. O zaman en yeni olanın, en moda olanın ya da yaşantımızla ilgisi olmayan bir meselenin peşine düşer, suya sabuna dokunmayan inceliklerle uğraşırız. Kötü felsefe yapmanın işaretlerinden birisidir bu. Ama iyi felsefe yapmak, yalnızca filozofların haysiyetini korumak değil, haysiyetsizliğini de göz önüne sermektir.

Bu yazının hedefi, *Irk Kavramını Kim İcat Etti?* adlı eseri tanıtmak değil yalnızca. Benim amacım bu eserin çağdaş Kıta Avrupası içindeki yola çıkış noktalarını açığa çıkarmak ve yazılışını belirlemiş olan tavrın kendisinin "felsefi bir tavır" olduğunu göstermek. Giriş paragrafım bu çalışmanın felsefi arka planının "dekonstrüksiyon" olduğunu, bir sökme olduğunu ima etmiş olabilir ama aslında bunu öne sürmeyeceğim. Mesele bana bundan daha karmaşıkmış gibi görünüyor: Bernasconi'nin Sartre'ta ve Levinas'ta gizli kalmış bazı kaynakları yeniden canlandırarak dekonstrüksiyona karşı

kullandığını düşünüyorum. Bilindiği gibi, dekonstrüksiyonun tek bir tanımı bulunmaz Derrida'nın eserlerinde; farklı yerlerde ve zamanlarda birkaç farklı tanım yapılmıştır. Heidegger'le ilişkisinin muğlak bağlamından yola çıkarak anlamaya çalışmak gerekir Derrida'nın dekonstrüksiyonu ilk kez nasıl kavramış olabileceğini. Bernasconi'nin bu konudaki tezi dekonstrüksiyonun metafiziğin tamamlanışını (ya da kapanışını) varsayan bir çifte okuma olduğudur. Bu okumalardan biri sadık bir çözümleme ya da açıklama, başka bir deyişle "tekrar" ise, diğeri bir aşırı okuma, ilk okumanın sınırlarını geçen bir zemin değiştirmedir.[9] Derrida bu iki okumanın bir arada yapılması gerektiğine işaret ederken her ikisi ile ilgili olarak da uyarır bizi. İlki söktüğü yapıyı sağlamlaştırma riskini taşır, ikincisi de terk ettiği yapıyı el değmeden bırakıp gitme riskini... Her stratejinin içinde taşıdığı risk, ancak o stratejiyi diğeri ile birlikte kullanırsak azaltılabilir gibi görünmektedir... Bernasconi'nin ırk kavramı üstüne yaptığı çalışma, örneğin Kant ve Hegel gibi filozofların ırkçılığını göz önüne sererken, bize radikal bir biçimde zemin değiştirterek bu filozofları okumayı bırakmamızı önermediği çok açıktır. Aksine, filozofların kirli çamaşırlarını ortaya döken tavır, ırk kavramının kökenlerinin anlaşılması, icat edilişinin bir bağlama oturtulabilmesi için bu düşünürleri daha çok ve daha ciddi bir biçimde okumamız gerektiğini ima eder. Irkçılığa karşı savaşmak için bilginin ırkçılaşma sürecini iyi tanımak da yetmez, geçmişte kurumsallaşmış ırkçılıkla savaşmanın araçlarından birisini oluşturmuş olduğu için "ilerici" olan bir tavrın bugünün mücadelesine zarar verdiği için "gerici" duruma düşebileceğini de akılda tutmak gerekir. Eğer çoğulcu bir felsefenin zeminine doğru bir sıçrama yapacaksak bile, bilgiyi ırkçılaştırmış olan felsefelerin bizi tarihsel olarak nasıl etkilemiş, belirlemiş olduklarının iyice anlaşılması gerekir. Çoğulculuğu kuran kavramların ırk düşüncesinin tarihi ile gizli bağlantılarının hep bir saptırılabilirlik imkânını içinde taşıyabileceğini göz önünde tutarak ve kavramların tarihsel bir biçimde icra edilişlerindeki keyfiyete karşı hiçbir zaman tedbiri elden bırakmayarak yaklaşmalıyız yeni gibi görünen zeminlere. Ama düşüncelerin tarihinin üstü örtülmüş kuyusunu iğneyle kazarak ortaya çıkardığımız arkaik yapılarda keşfettiğimiz bir yenilik imkânı, bu yapının içindeki başka bir sürü öğeyle karmaşık bir biçimde bağlıdır. Düşünce hep düşünceye parazit olarak ürediğinden, dekonstrüktif bir çalışmanın "ilerici" bir biçimde dolaşımda olmasını sürekli tehdit altında tutan bir şey vardır ki, bu da sökülmüş bir biçimde de olsa giyip yeniden dolaşıma soktuğu o elbisenin, o yapının ta kendisidir. Derrida, "radikal bir sarsılma-

nın ancak dışardan gelebileceğini" ve bu sarsılmanın "tüm Batının ötekisiyle şiddet ilişkisinde" ortaya çıkacağını söylemiştir.[10] Buna karşın dekonstrüksiyonun "belli bir Batı fikrine bağlı"[11] kalması yüzünden bu kadar radikal bir sarsılmanın imkânı ortadan kalkmaktadır. Batı metafiziğini, tarihini, özdeşliğini sorgular dekonstrüksiyon, ama bunlara bağlılığını, bağımlılığını terk etmeye yeltenmemiştir hiçbir zaman. Hatta dekonstrüksiyonu olduğu şey yapan, "kuran bu muğlaklıktır".[12] Öyleyse dekonstrüksiyonda zemin ne kadar radikal bir biçimde değiştirilebilir ki? Elbette, Batı'nın ırk düşüncesi içinde sıradışı kaynaklar da yok değil: örneğin şaşırtıcı bir biçimde Herder, ve ırk tartışmasında Batı'nın yüzünün akı olan Sartre. Ama Bernasconi'nin bunları öne çıkaran bir dekonstrüksiyon yapmakta olduğunu iddia edemeyiz tam olarak. *Irk Kavramını Kim İcat Etti?* nin yazımını belirleyen deneyime ve tarihsel araştırmayı belirleyen temel ruh haline felsefi bir bakışla geri döndüğümüz zaman yukarda sözünü ettiğimiz iki dekonstrüksiyon stratejisinin birlikte kullanımıyla da açıklanamayacak bir fazlalıkla karşılaşıyoruz. Derrida'nın ironisi ve törpülenmiş öfkesi Bernasconi'nin yaptığı çalışmanın temel itilimi olan utanç duygusunu örtemiyor. Onun başka yerlerde Derrida'nın düşüncesini zaman zaman eleştirel bir biçimde okumasının ardında, dekonstrüksiyonun ırkçılık, cinsiyet ayrımcılığı, sınıf ayrımcılığı, homofobi, vb. gibi politik problemlerle felsefi bir biçimde mücadele etmenin stratejilerini ve kavramsal araçlarını, ve hatta bu mücadeleyi başlatacak ruh hallerini yaratamadığı saptaması yatıyor olsa gerek. Ama bunun, klasik felsefenin evrenselciliği adına ya da politik eylemin dolaysızca kullanabileceği kavramları talep etmek yüzünden Derrida'nın düşüncesine baştan beri direnmiş ya da onu mutlak bir biçimde reddetmiş bir tavır olmadığının, söz konusu olanın bir Derridacının olmasa bile Derrida'yı çok dikkatli okumuş bir Levinasçının umutsuzluğu olduğunun altını çizmekte fayda var. Burada ileri sürmeye çalışacağım gibi, Bernasconi dekonstrüksiyona alternatif olarak Sartre'a ve Levinas'a dönerek "eleştiri" kavramını yenilemeye ve radikalleştirmeye çalışıyor. *Irk Kavramını Kim İcat Etti?* adlı kitabının dekonstrüksiyondan çok bu tür bir eleştiri anlayışıyla yazıldığını söylemek mümkündür.

*Bütünlük ve Sonsuz*'da Levinas, kendisine göre oldukça platonik bir tavırla, Aristoteles'e atıfla "ilk felsefe" olarak gördüğü metafiziği ontolojiye indirgemeyip "etik"le özdeşleştirir ve etiğin ontolojiyi önceliğini öne sürer.[13] Felsefeyi yalnızca bu iddiayla şaşırtmakla kalmaz, etiği de klasik bir felsefe disiplini olarak etikle ilgisi olmayan bir şekilde, başkasına yönelen

metafizik arzuya dayandırır ve radikal bir başkalık olan Öteki ile karşılaşma deneyimi içinden düşünmeye girişir. Ama bu somut deneyime, yeni bir "teori" anlayışı da eşlik etmektedir. Levinas bu deneyimle "teori" arasındaki bağlantıyı, "dışsallığa saygının metafiziğin özsel yapısı" olduğunu belirttikten sonra, bu saygının varlığı ya da ontolojiyi anlayışında "eleştiri" kaygısı taşıdığını vurgulayarak kurar.[14]

Varlıkların anlaşılması anlamındaki teoriye genel olarak ontoloji demek uygun düşer. Başka'yı Aynı'ya geri götüren ontoloji, Başka tarafından yabancılaştırılmaya izin vermeyen Aynı'nın özdeşleşmesi (*identification*) demek olan özgürlüğü yükseltir. Burada teori, metafizik Arzu'yu ve onu besleyen dışsallığın harikulâdeliğini inkâr eden bir yola koyulmuştur. Ama dışsallığa saygı anlamında teori, metafiziğin başka bir özsel yapısını belirtir. O, varlığı ya da ontolojiyi anlayışında eleştiri kaygısını taşır. Ontolojik işleyişin kendiliğindeliğinin dogmatizmini ve naiv keyfiyetini keşfederek onun özgürlüğünü sorgular. Ontolojiyi, her an bu serbest işleyişin keyfi dogmatizminin kaynağına çıkmaya çalışarak işletir. Ama eğer bu (kaynağa) çıkışın kendisi ontolojik bir yol alış, özgürlüğün işleyişi, bir teori olmak zorunda kalsaydı, ortaya sonsuz bir gerileme çıkardı. Öyleyse, eleştirel yönelimi, onu teorinin ve ontolojinin ötesine götürmelidir: Eleştiri, ontoloji gibi Başka'yı Aynı'ya indirgemez, Aynı'nın işleyişini sorgular. Aynı'nın sorgulanması, –Aynı'nın egoist kendiliğindenliği içinde ve onun tarafından yapılamayacağına göre– Başka tarafından yapılacaktır. Benim kendiliğindenliğimin Başkası'nın mevcudiyeti tarafından sorgulanmasına etik denir. Başkasının yabancılığı –Bana, benim düşüncelerime ve sahip olduklarıma indirgenemezliği– tam da benim kendiliğindenliğimin sorgulanması, etik olarak gerçekleşir. Metafizik, aşkınlık, Başka'nın Aynı tarafından, Başkası'nın Benim tarafımdan buyur edilmesi, somut bir biçimde Başka'nın Aynı'yı sorgulaması olarak, yani bilmenin eleştirel özünü meydana getiren etik olarak üretir kendini. Ve nasıl eleştiri dogmatizmden önce gelirse, metafizik de ontolojiden önce gelir.

Kendi haklılığından kuşku duymayan özgürlük halini Platon'un *Devlet*'in II. kitabında Glaukon'un ağzından anlattığı Lydia'lı çoban Gyges'in hikâyesine atıfla betimler Levinas. Glaucon'un anlattığı hikâye şöyledir: "Gyges, Lydia kralının hizmetinde bir çobanmış, günün birinde bir sağanak ve bir deprem yüzünden yer çatlamış, hayvanların otladığı yerde derin bir yarık açılmış. Bunu görünce şaşakalan çoban, yarığın içine inmiş ve orada görülmedik birçok güzel şey arasında, içi oyuk, üstü delik deşik, tunçtan bir at görmüş. Eğilip içine bakmış atın, insan boyundan büyük bir ölü görmüş; ölünün, parmağındaki altın yüzükten başka bir şeyi yokmuş. Bu yüzüğü alıp yukarı çıkmış. Çobanlar her ay sonunda olduğu gibi krala hesap vermek için toplandıklarında, Gyges bu toplantıya parmağında yüzükle gelmiş. Otururlarken yüzüğün taşını farkına varmadan avucunun içi-

ne çevirmiş. Bunu yapar yapmaz da yanında oturanlar onu göremez olmuşlar, nereye gitti diye soruşturmaya başlamışlar. Şaşakalmış herkes. Yüzükle oynarken taşı çevirince gene göze görünür olmuş. Böylece işi çakan Gyges, yüzüğün tılsımını denemiş, bakmış ki, yüzüğün taşını içeri çevirince görünmez oluyor, düzeltince görünüyor. Bunun üzerine saraya gidenlerin arasına katılmanın bir yolunu bulmuş. Sarayda kralın karısını baştan çıkarmış, onun yardımıyla kralı öldürüp yerine geçmiş." (359d-360b) Gyges toplumun ve yasaların zoruyla, görünür olduğu için doğru olan insandır; görülmediğini anladığı anda, eğer toplum tarafından kınanma, yasalarca cezalandırılma ihtimali yoksa tecavüz edemeyeceği, sahip çıkamayacağı hiçbir şey yoktur. Glaucon doğru insanın da eline görülmezlik fırsatı geçse kötülük yapacağını iddia ederken doğruluğun haklılıkla ilişkisini yok saymaktadır. Buradaki haklılık yasallıkla örtüşmeyebilir. Levinas'a göre Gyges'in bencilliği, "ayrılmış", "artık katılmayan", "varlığını kendisinden çıkaran, bir içsellik boyutundan gelen" (TI s. 90) insanın özüne ait bir imkânın kötülükte gerçekleşmesidir. Ama ayrılmışlık ve içsellik doğruluğun ve iyiliğin de zemini, başkasıyla karşılaşmanın da koşuludur. Gyges, dünyada sanki tek başınaymış gibi her şeyi mubah sayarak, cevap vermeyerek, hesap vermeyerek, cezalandırılamaz olduğunu düşünerek, dünyayı önünde akıp giden bir gösteriden ibaret gibi görerek müstakil özgürlüğünün tartışılmaz kesinliğini yaşar.[15] Özgürlüğün keyfiyetini temsil eder.

Varoluş, insanın dünyaya atılmışlığında "özgürlüğe" yazgılı falan değildir Levinas'a göre. "Özgürlük çıplak değildir" (TI s. 83) derken bunu kasteder. Özgürlüğünü mücadeleyle kazanmak yetmez, haklılığa yatırmak gerekir. "Felsefe özgürlüğün berisine çıkarak, onu keyfiyetten kurtaran yatırımı keşfeder" (TI s. 83). Felsefe yalnızca kavram yaratmaz; fikrin nasıl haklılaştırıldığını sorgular, akıl yürütmenin geçerli olup olmadığının peşindedir. Bu anlamda eleştirel olan bir bilgi edimi, Levinas'ın iddiasına göre, "fâni" ve "yaratılmış" bir varlıkta bulunur. "Yaratılmışlık" demek kendi kendisini yaratmamış olmak, kendi kaynağına sahip olamamak, Tanrı'ya katılamayacağını bilmektir. Levinas yaratıcı kaynakla ilişkiyi, Descartes gibi "sonsuzluk fikri" yoluyla düşünür. "Mükemmel olmadığını bilmek için mükemmelin fikrine, sonsuzluk fikrine sahip olmak gerekir, der Descartes." (TI s. 82) Ahlakın öznesi, taşıdığı sonsuzluk fikrinin, sonsuzluk tarafından aşılmasından dolayı sürekli olarak yeniden üreyen bir uygunsuzlukla bölünmüştür. Kendi kendiyle çakışmazlığı, böylece hiçbir zaman şimdi olmayan bir geçmişten beri, hiçbir zaman hatırlayamayacağı kadar eskiden

bu yana gelmektedir. İçselliğindeki yara hiç kapanmadığı için başkasına arzu duyar. Yalnızca böyle bir öznelik, iktidarını "aynı" olarak kuran ben'in keyfiyetini, haklılığı sorgulanmamış özgürlüğünü, kendiliğindenliğini keşfederek sorguya çekebilir. Bu sorgulamayı doğuran deneyimin Öteki'yle karşılaşmam olduğu önermesiyle çelişmez bu açıklama, çünkü Öteki'yle ilişkinin yapısı, sonsuzluğun bendeki sonsuzluk fikrini aştığı yapının ta kendisidir. Ötekinin yüksekliği ve aramızdaki mesafenin indirgenemezliği bu yapıyı somut düzlemde göstermeye yetmez. Başkasını karşıladığımda onun için yapabileceğimden somut bir biçimde daha fazlasını yapmam, ona verebileceğimden fazlasını vermemle, soyut düzlemde, sonlu bir varlıkta sonsuzluk fikrinin olması ya da benim bu fikirle kapasitemi aşmam arasında, somut deneyimin imkânının dışsallığa-doğru-olan bir varlıkta açıklandığı bir ilişki kurulmuştur. "Azdaki çok" yapısı başkalığa eğilimli bir fazlalığı anlatır. Bendeki bu başkalık eğilimi sayesinde başkası tarafından sorguya çekilmeye razı olurum ve aynılığı sorgulayarak özgürlüğün temelindeki keyfiyeti görürüm. Bernasconi, *Irk Kavramını Kim İcat Etti?* nin önsözünde ve kendisiyle yapılan söyleşide ırkçılığın çok açık bir biçimde kendini gösterdiği Memphis şehrine geldiğinde yaşadığı şoktan söz ediyor.[16] Çok sevdiği blues müziği dinlemek için gittiği bir barda karşılaştığı bir Siyahın onun felsefe profesörü olduğunu öğrendikten sonra "Peki neden Beyazlar Siyahlardan nefret eder?" sorusu üstüne verecek bir yanıt bulamayıp "kendini" sorgulamaya başladığını ve bunu izleyen süreçte ırk konusunun kendisinde bir saplantı haline gelmeye başladığını anlatıyor söyleşisinde.[17] Bir beyaz olarak görülüyor, çünkü beyazların ayrıcalıklarını rahatça kullanabiliyor. Bu ayrıcalıkların meşruiyeti ve haklılığı yüzyıllar boyunca inşa edilmiş bir kavramsal çerçeve tarafından desteklenmiştir. Söz konusu çerçeve sorgulandığında karşımıza Levinas'ın saptadığı şeyler çıkıyor tam olarak: Batı'nın keyfiyeti, kendiliğindeliği, haksız özgürlüğü... *Irk Kavramını Kim İcat Etti?* bunu anlatıyor bize.

Levinas'ın varlığın kavramsallaştırılma sürecindeki keyfiyeti göz önüne seren düşünsel sürece "psikanaliz" dememesi belki de bir şanssızlıktır. Tarihsel düşünceyi, Kant'ı ve psikanalizi aynı kefeye koyarak, bunların ortak noktasını bilgi edinme ve tematizasyon çabasında bularak, kimi zaman hepsini tek celsede mahkûm ediyormuş gibi görünür Levinas. Hepsinde "kaynaksızlık, anlam çokluğu ve sürekli bir yorumlama çabası" vardır ve bu çaba bir türlü muğlaklıktan kurtulamaz (TI s. 60). Ancak, öznede başkalığa karşı duyulan eğilimin, Levinas'ın tartışmasız en önemli kitabı olan *Ol-*

*maktan Başka Türlü ya da Özün Ötesinde* [18] adlı eserinin çekirdeği sayılan "Substitution" ("Yerine geçme") makalesine göre bir "travmatizm" olduğu ve Levinas'ın bu makalede "travma", "suçlama", "infaz edilme", "saplantı", "yerine geçme" ve "tutsaklık" ve hatta "delirmiş bilinç", "psikoz" gibi terimlere dayalı bir etik dil kurmaya çalıştığının farkına varılmalıdır. Bu dil, tematize edilemeyecek olanı tematize etme paradoksu içinde bulunur ve Simon Critchley'in önerdiği gibi, etik bir "travmatoloji" haline gelir.[19] Simon Critchley makalesinde, Levinas'ın psikanalize ilgisizliğine ve ona karşı tavrındaki belirsizliğe işaret ettikten sonra, zaman zaman bu tavrın belirgin bir biçimde olumsuzlaşmasının asıl nedeninin psikanalizin insan bilimlerinin anti-hümanizmasını paylaştığını düşünmesi olduğunu belirtiyor. Levinas'a göre psikanalizin olumsuz yanı, bilincin en sarsılmaz sandığı kanıtları bile şüpheli duruma düşürerek insanın egemenliğini eleştirmesi değildir; insanın "azizliğini" (*sainteté de l'humain*) gözden kaçırmasıdır.[20] *Bütünlük ve Sonsuz*' daki eleştiri, böyle bir şey mümkünse, aziz olanı tanıyarak, teoriye ve tarihe dönen bir tür "psikanalize" yakınsayabilir. Başkasıyla ilişki eleştirinin koşuludur ve eleştiriye yol açtığı için Levinas ona "adalet" der. Politikayı aracılığıyla düşündüğü üçüncü ile ilişki –ki bana başkasının gözlerinden bakan üçüncü ile ilişkim de Levinas'a göre "adalet"tir– eleştiriyle mümkün olur. Üçüncüyle ilişki, yani herkesin kendi çıkarını yasalar çerçevesinde mümkün her yolu kullanarak koruması anlamına indirgenemeyen, başkalığa saygılı bir politika, tarihsel ve teorik olan bir "travmatik deneyimin" içinden, eleştiri yoluyla kurulur.

Peki ya dekonstrüksiyon? O da böyle yorumlanabilir mi? Yukarda bahsettiğim gibi bir çok dekonstrüksiyon vardır ve ben başka bir yazıda Derrida'nın son dönemine doğru dekonstrüksiyonun başkası ve üçüncüyle arasındaki dengeyi aporetik bir biçimde kurmaya çalışan hem politik hem de etik bir deneyim olduğunu öne sürmüştüm.[21] Bilginin tarihsel olarak ırkçılaşmasını deşifre etmek bağlamında dekonstrüksiyonun da bir tür psikanaliz, bir terapi gibi görülebileceği söylenebilir: Derrida'nın Levinas'ın *Bütünlük ve Sonsuz* adlı kitabı için yazdığı "Şiddet ve Metafizik" adlı makaleden uzun bir alıntı yapmayı bu bağlamda uygun buluyorum:

> Felsefe Yunanca konuşur ve yalnızca Yunanca konuşur, bu da felsefenin Mısırca ya da Babilce, Hintçe ya da Çince konuşmadığını ve Asyalı ya da Afrikalı olmadığını söylemektir. Felsefenin yalnızca tek bir başlangıcı olabilir ve bu başlangıç Yunanlıların başlangıcı olmalıdır. Neden? Çünkü biz kimsek oyuz. Biz Avrupalıyız ve Avrupa'nın da bir başlangıcı, hem coğrafi hem de tinsel bir doğum yeri vardır ve bu

doğum yerinin adı da Yunanistan'dır. Yunanistan'da olan şey, teorik-bilimsel kültürümüzü doğuran olay, felsefedir. Felsefenin kendine anlattığı hikâyeyi dinleyerek, başlangıcımızı, Yunan başlangıcımızı, Avrupalı Tinsel maceranın Yunan başlangıcını yeniden yakalayabiliriz. Dahası, bu başlangıcı bizim kılarak özgün Avrupalılar olarak kendimize dönmeye ve Avrupa'nın krizi, tinsel hastalığı ile başa çıkmaya muktedir olacağız. Avrupa'nın rahatsızlığı, kim olduğumuzu, kaynaklarımızı unutmuş olmamızdan ve sorgulamayı bir tarafa bırakmış bir şekilde geleneğe batmış olmamızdan kaynaklanır. Bizi ferahlatarak krizi –nesnelciliğin (Husserl), aklileştirmenin (Weber), metalaştırmanın (Marx), nihilizmin (Nietzsche) ya da Varlığın unutulmasının (Heidegger) krizi– unutmamızı sağlayan bu geleneği geleneksizleştirmeliyiz (*de-traditionaliser*). Hakikaten bizim olan bir gelenek projeksiyonu yapmalıyız. Terapinin tek yolu krizle kriz olarak yüzleşmektir, bu da kendimize felsefenin Yunan başlangıcının, yalnız ve yalnızca Yunan başlangıcının hikâyesini tekrar tekrar anlatmamız gerektiği anlamına gelir. Eğer felsefe yalnızca Yunanlı değilse, kendimizi Avrupalılar olarak kaybetme riskine gireriz, çünkü felsefe Sokrates'in ölümünün hatırasıyla yaşamayı öğrenmektir.[22]

Derrida burada Husserl'in 1935'de Viyana'da yaptığı "Felsefe ve Avrupalı İnsanlığın Krizi" konuşmasını Levinas'a karşı kullanmaktadır. Felsefenin Eski Yunan öncesiyle ilişkisi ve Avrupalı olmayan felsefelerin olabilirliği açısından sorgulandığında Bernal'in deyimiyle "Aryan modeli" savunan bir Husserl vardır neredeyse karşımızda. Derrida'nın kendi vurgusu ise bir yandan Husserl'i izleyerek "Avrupanın özgüllüğü"nü, Avrupalı sorumluluğu yüklenmek gerektiğini belirtmek, öte yandan da dışlamanın içeriyi kurucu olduğunun altını çizmektir. Kaynağın tek olmadığını, melezliği, başkalığı içerdiğini bilerek felsefeyi dışarıya açmak gerekir ama Avrupa'nın ne olduğunu, özelliğini, özgüllüğünü, Yunanlılığını yineleyen düşünce geleneğini de terk etmemeliyizdir asla. Avrupa konusundaki bu tavrı, ırkçılık tartışmasına dolaysız olarak uygulamak kolay olmasa da, şunu itiraf etmekten kaçınmamak gerekir: Irksal olarak ayrıcalıklı olanın kökensel melezliğini keşfetmesi, o toplumda farklı ırktan oldukları için dezavantajlı olan insanların durumunu pek etkilemez. Sonuç olarak biz Türkiyeliler de birkaç kuşak geriye gittiğimizde hayli melez olduğumuzu görürüz ama bunun farkında olmamız Kürtlerin aramızda yaşarlarken çektikleri sıkıntıyı değiştirmiyor. Levinas'ın "eleştirisi", bizi örneğin Kürtlerle ilişkimizin tarihini yeniden düşünmeye ve bu tarihin resmiyetini inşa eden özgürlüğün keyfi olup olmadığını "eleştiri" ile görmeye davet ederken, dekonstrüksiyon meseleye daha "incelikli" bir tavırla yaklaşır: Her kurucu özgürlük sonradan haklılaştırılıyorsa eğer, ancak şiddet fazlası eleştirilebilirdir. Şiddet taham-

mül edilemez değilse, en iyisi elimizdeki resmi tarih içindeki yeni ve pozitif olanakları görmek ve bunlardan yeni bir şeyler çıkarmaya çalışmaktır. Kurumsal ırkçılığa, bilginin ırkçılaştırılmasına karşı mücadelede dekonstrüksiyonun özgül yer ve zamanlarda etkisiz kaldığını ve hatta "zararlı" olduğunu düşünmemek bazen zor olabiliyor. Dekonstrüksiyon, sağaltıcı, olumlu bir terapi gibi görülebilirse eğer, eleştiri sağaltmayan, yarayı iyice kaşıyan, açık bırakan ve daha çok risk alan tehlikeli bir sürece benzemektedir. Dekonstrüksiyonun gelenekle ve statüko ile ilişkisi "eleştiri"ye göre daha az radikal bir ilişkidir.

Bernasconi'ye yakıştırdığım Levinas'ın "eleştiri" kavramının Habermas'ın anladığı anlamda "eleştiri" ile ortak bir zeminde bulunmadığı, özgün ve rasyonel bireylerin iletişimi gibi dekonstrüksiyona tabi tutulacak bir yaklaşıma geri dönmediği söylenebilir. Bernasconi'nin "eleştiri"yi dekonstrüksiyona tercih etmesi, onun Derrida karşısında Habermasçı safa katıldığını göstermez. Tabii bunu iddia edebilmek için tersi ihtimali çok daha detaylı bir biçimde tartışmak gerekirdi. Bu yazı, Levinas'ın "eleştiri" kavramını Sartre'da takip etmeyi hedeflediği için ne yazık ki bunu yapamayacak.

Levinas'ın "eleştiri" kavramını kullanışı ile Sartre'ın başkası ile ilgili bazı çözümlemeleri arasında öyle bir ilişki vardır ki, "eleştiri"nin kaynaklarından birinin Sartre olduğundan şüphelenilebilir. Hatta, *Bütünlük ve Sonsuz*'u okurken Levinas'ın Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'teki bazı çözümlemelerini, kurduğu yeni etik bağlama taşıyarak yepyeni bir anlamda kullandığını düşünmemek pek kolay değildir.[23] Sartre, *Varlık ve Hiçlik*'in "Başkasının Varoluşu" bölümüne şaşırtıcı bir biçimde "utanç" deneyiminin yönelimsel yapısını betimleyerek başlar. Utanç, birincil olarak "başkasının önünde kendinden utanmaktır". Bayağı bir hareket yapmakta, örneğin burnumu karıştırmaktayımdır ama eğer tek başımaysam bunun için yargılayıp ayıplamam kendimi, fakat başımı kaldırdığımda, birinin bunu gördüğünü fark ettiğimde hareketimin bayağılığından utanırım, çünkü başkasına göründüğüm halimle yargılarım kendimi. "Başkasının beni gördüğü gibi olduğumu" fark ettiğim (*reconnaisssance*) zaman söyleyecek hiçbir şey bulamayarak tepeden tırnağa bir titremeyle sarsılırım (EN s. 276). Neden başkasının varoluşunu tartışmaya bu deneyimden başladığımız bölümün ilerleyen sayfalarında açıklığa kavuşur: Başkasıyla ilişki öncelikle bir durum içindeki bedenimin başkasının bedeniyle ilişkisidir. Başkası ile ilişkim öncelikle bedenseldir, çünkü "olgusal"dır (*facticité*). Utanç deneyimi, "başkası için olan bedenim"in başkasının bakışı karşısında bana yabancılaşması-

nın, sırrına yalnızca başkasının sahip olabileceği bir varlık haline gelmesinin çarpıcı bir örneği olarak kullanılmıştır. Utancın daha uca taşınıp kişinin toplumsal karakterinin belirleyici parçası haline geldiği "utangaçlık" ya da "sıkılganlık" (*timidité*) halinde, kişi başkası için olan bedenini öldürmeye çalışacak, "bir bedeni olmamayı dileyecektir" (EN s. 420, 421). Bu fenomenolojik betimlemeler yoluyla Sartre "benim başkasının deneyimi" olmamın "ilksel olgu" olduğunu vurgular (EN s. 430). Sartre'a göre felsefede başkası ne zaman bir sorun haline gelse idealizm realizme, realizm idealizme çevrilmektedir. Kant felsefesinin zorunlu sonuçlarından biri olarak gördüğü "başkası olarak başkasının benim deneyimlerimle kurulduğu", kendi deneyimlerimin içinden, başkasının hislerini, fikirlerini, isteklerini, mizacını anlamaya yöneldiğim fikrini, başkasını yalnızca gördüğüm bir nesne yerine koyduğu için eleştirir Sartre; çünkü başkasının aynı zamanda "beni gören" olduğu unutulmuştur (EN s. 283). Kant'ı tartışması bağlamında Sartre, başkasını benim ulaşımım dahilinde bulunmayan bir deneyimler sistemi olarak, kendimi de bu sistem içinde bulunan bir nesne gibi konumlandırarak ona yöneldiğimi belirtiyor. Ama başkasına atfettiğim tasavvurlar sisteminin somut doğasını ve benim bir nesne sıfatıyla bu sistemin içinde tuttuğum yeri belirlemeye çabaladıkça kendi deneyim alanımı aşmaya başlamam kaçınılmazlaşır. Zira, bana doğrudan verilmemiş olan, bilgimin sınırlarını aşan bir takım görüngülerle uğraşmaya başlamışımdır. Bunları birleştirmeye çalıştıkça ortaya çıkan deneyimlerin hiçbir zaman benim olamayacağını fark ederim. Üstelik, başkasının görüngülerini toparlayarak başkasını inşa etme çabam benim deneyimimin birliğinin kurulmasına olumlu yönde bir katkıda da bulunmaz. Tersine, başkası benim deneyimimin "radikal bir biçimde olumsuzlaması" olarak gösterir kendini (EN s. 283). *Varlık ve Hiçlik*'in kurduğu kronolojik düzene göre başkası reeldir, önceldir, birincildir, baştan beri oradadır ama eserin mantıksal düzenine bakıldığında durum bambaşkadır. Başkasının benim deneyimimin nasıl bir olumsuzlaması olduğunu anlamak için her iki düzende birden düşünmek gerekir.

Merleau-Ponty *Görünür ve Görünmez*'de, Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'i üstüne yazdığı "Sorgulama ve Diyalektik" adlı bölümde, onun düşüncesinin başlangıç ilkelerine, varlık ve hiçlik ikiliğine geri döner ve Sartre'ın bu ayrılığı, varış noktası olarak gördüğü, hiçliği kendine katan bir Varlıkta nasıl aşabileceğini sorgular.[24] "Başkasının bakışı", Merleau-Ponty'nin imasına göre, *Varlık ve Hiçlik*'in mantıksal akışının kilit noktası, hiçlik ve varlık ay-

rılığının güya "diyalektik" bir biçimde aşılmasını sağlayan bir katalizatördür. Merleau-Ponty'nin Sartre'ın stratejisini nasıl eleştirdiğini ve bu eleştiri boyunca kendi ontolojisine ve "hiperdiyalektik" kavramına nasıl açıldığı üstünde duramayacağım bu yazıda. Altını çizmek istediğim şey şu: Merleau-Ponty, Sartre'ın başlangıçta ben'i hiç'in, fenomenler dünyasını ise varlığın tarafına koyduğunu belirttikten sonra bilginin kurucusu olma ayrıcalığının başkasının değil, "benim" olduğunu vurgular.[25] Sartre'ın bilgiyi benim kurucu hiçliğime bağlaması, bilincin ve deneyimin inşasında bana başkasına göre mutlak bir öncelik tanıması aşkın bir tekbenciliğe işaret eder. Ama ona göre dürüst başlangıç noktası zaten budur, çünkü başkasıyla benim aramdaki bir ortaklığı varsayan ve ikimiz tarafından paylaşılan bir şeyi temel alan düşünceler başkalığı yok ettikleri için gizli bir solipsizmle suçludurlar (VI s. 110). Levinas da Sartre'ın bu radikal tavrını destekler. Varlığın hiçliğimde tezahür etmesi, onu benim sahnelemem, ayırıcı farkım, temel özelliğimdir. Buna karşın Sartre başkasının bakışının *dünyamın berisindeki dışarısı* olarak benim bu ayrıcalığımı altüst ettiğini vurgular. Başkasının bakışı ile başlar "eleştiri", çünkü o *benim bilginin kurucusu olma ayrıcalığını yalnızca kendime tanıdığımı gösterir bana.* Başka bir deyişle, başkasının bakışı, doğru başlangıç olan aşkın solipsizme sürekli olarak rahatsızlık veren "ikinci bir açılma" (VI s. 86), ikinci bir başlangıçtır. Hiç ile varlık ayrımına dayanarak sınıflandırılamayan, ne hiç ne varlık, ne kendi-için ne kendinde-şey olan bu bakış, tüm statüsüzlüğünün içinden ve ona rağmen, "benim varlığa adanmışlığımı sınar", "varlığı herkes adına düşünme ayrıcalığını kendime tanımamı sorgulatır bana" (VI s. 85). Varlığımın başkasının deneyimi olduğu saptaması ile yaşamsal olan karşılaşma, başkasının bakışı, *Varlık ve Hiçlik*'in temel ontolojik ikiliğini dönüştürerek diyalektik hareketi başlatma görevini üstlenir. Merleau-Ponty, başkasının bakışının bu ikiliğin düzenini bozduğunu ama sonuç olarak *Varlık ve Hiçlik*'te gerçek anlamda ilerleyen bir diyalektiğin bulunmadığını öne sürecektir. Belki de Merleau-Ponty'nin görmediği şey, aslında Sartre'ın bu rahatsızlığa misafirperverce davranarak, metnini, diyalektiği aşan çifte bir mantığa açtığıdır. Levinas büyük olasılıkla Descartes'ın yanı sıra Sartre'ı da bu strateji ile okuyarak *Bütünlük ve Sonsuz*'u bu *après coup* yapı üzerine kurmuş ve buna dayanarak *etik olanın ontolojiyi kesintiye uğrattığını* söyleyebilmiştir. Eleştiri, "başkasının bakışının indirgenemezliği"dir (EN s. 331). Kronolojik olarak önce olan başkasının bakışının, ontolojideki mantıksal olarak sonralığı, "eleştiri"yi de "sonranın önceliği" yapısına göre düşünmeye davet etmekte-

dir bizi.

Levinas, *Bütünlük ve Sonsuz*'da başkasının kuramın haklılığını, haysiyetini talep etmesini "eleştiri" diye adlandırırken, Sartre'ta başkasının bakışının Merleau-Ponty'nin işaret ettiği eleştirel işlevine ahlaki bir bağlam kazandırarak onu daha ileri götürmekten alıkoymamaktadır kendini. *Kuramsal düşünce olarak eleştiri*, Levinas'ta, felsefenin kendi tarihini başkasının deneyiminden yola çıkarak özeleştirel bir biçimde okumasıdır. Bu tarihin, Levinas'ın deyişiyle, "aynının önceliğini açıkça dile getirerek başkayı aynıya indirgemediği zaman bile, başkayı anonim bir bütünsellikle birleştirerek yokettiğini" görmesidir. Bernasconi de, bana göre, Hegel'in kullandığı seyahat notlarını Afrikalıların aleyhine abartıp çarpıtmasında, Kant'ın ırk kavramını doğuran düşünümünde, Locke'un insan üstüne "neredeyse gelişigüzel" konuşmasında, Batı düşüncesinin kendiliğindenliğini, keyfiyetini ve haklılığı kaygısını taşımadığını vurgularken bu anlamda bir "eleştiri" kavramını uygulamaya koymaktadır. Merleau-Ponty'nin vurguladığı gibi, Sartre'ta başkasının bakışı bana hiç olduğumu hatırlatarak, hiçin verdiği sözü tutmamı, yani varlığın beni aştığını kabul etmemi ister. Başkasının bakışı içinden "varlık hakkını arar ve beni onunla ilişkimin başkalarından geçtiğini kabul etmeye çağırır" (VI s. 85). Bernasconi'nin *Irk Kavramını Kim İcat Etti?* adlı eserinde ise, ırksal olarak başka olanın felsefe tarihinden hakkını geri istemesine ve Avrupalı tarih felsefesini, varlıkla kurduğu ilişkinin ırksal başkalık üstünden geçtiğini kabul etmeye çağırmasına tanık oluyoruz.

Ayrımcılığın içselleştirilmiş biçimiyle toplumsal hayatı hâlâ belirlediği bir kent olan Memphis'e yeni gelen bir beyaz bugün de kaçınılmaz olarak bir beyaz gibi görülür. Bernasconi'nin "Sartre'ın Bakışının Geriye Çevrilmesi: Irkçılık Fenomenolojisinin Dönüşümü" adlı makalesi Sartre'ın 1945 yılında Birleşik Devletler'e yaptığı ilk ziyaretinden sonra *Figaro*'ya yazdığı şu saptamaya odaklanarak başlar: "Günün her saatinde geçebilirsiniz bu dokunulmazların yanından, ama bakışlarıyla buluşmayacaktır bakışlarınız. Eğer, gözleri şans eseri sizin üstünüze dikilmişse bile, sanki sizi görmez gibidirler. Ve sanki onları fark etmemiş gibi davranmanız onlar için de sizin için de daha iyi olacaktır."[26] Bu alıntı, ezen ezilen ilişkisini bir bakış fenomenolojisiyle düşünen Sartre'ın, ezilenin ezene aynı rahatlıkla bakamamasının, ezilenin bakışının ezen tarafından durdurulmasının, bakışın karşılıksızlığının işaret ettiği iktidar ilişkisinin altını çizen bir çözümlemenin, Birleşik Devletler'de yaşamış olduğu, sokakta siyahlarla *karşılaşamama*, *gözgö-*

*ze gelememe* deneyimini kavramsal olarak ifade etmeye yetmediğinin çok farkında olduğunu göstermektedir. Yalnızca siyahların beyazlara bakmaması değil, beyazların da siyahlara bakmamasının dile getirilmeyen bir yasak haline gelmiş olması, karşılıklı bir tanımamaya, meydan okumaktan kaçınmaya işaret etse bile, bu durum taraflardan birinin bakışa tarihsel olarak hükmetmiş ve böylece toplumsal yaşamda diğerinin sahip olmadığı ayrıcalıkları kullanmakta olduğu gerçeğini değiştirmez. Her iki taraf da birbirini bakmadan görür ve bilir, çünkü zaten biri görmeyi diğeri görülmeyi damıtmış olan gizli bir göz açılmıştır içlerinde. Beyazların siyahlar tarafından nasıl görüldüklerini görmezden gelebilmeleri, siyahların aynı şeyi yapabilmelerinden çok daha kolaydır. Zor olan şey, ezenin (toplumsal ve tarihsel olarak ayrıcalıklı bir konumda bulunanın) kendisini ezilenin gördüğü gibi görebilmesidir. Sartre'ın, Senghor'un *Yeni Siyah ve Madagaskar Şiiri Antolojisi*'ne yazdığı "Siyah Orpheus" adlı önsözü ve ardından Albert Memmi, Frantz Fanon ve Patricia Lumumbra'nın eserlerine yazdığı önsözler beyazları siyahların onları nasıl gördüğünü görmeye davet eder.[27] Başkasıyla ilişkimizin yaşayan bedenlerimizden yola çıkarak, aramızda kurulan özel ve kamusal ilişkilerin fenomenolojik bir açıdan ele alınmasıyla düşünülmesi, bedenlerin fikirlerle görünür olduğunu da vurgulamalıdır. Bakışın fenomenolojisi görülenin tarihsel ve politik bakış açılarınca biçimlendiğinin fazlasıyla bilincindedir. Irk kavramı gibi, kaynaklarına ve icat ediliş koşullarına artık sahip olmadığımız bir kavramın dolaylı bir biçimde olsa da ırkçılık deneyimimizin tarihsel ve politik zeminini hazırlamış olduğu açıktır. Belki de ancak bu kaynaklara yeniden sahip olmaya girişerek, ayrıcalıklı olanı kendini görüldüğü gibi görmek zorunda bırakabilir, onun içindeki o gizli ve ölümcül gözü açması sağlanabilir.

Ne var ki Sartre'ın, bakışa tarihsel olarak tahakküm etmiş olanı, kendini, bakışına tahakküm edilen tarafından görüldüğü gibi görmeye davet edişinde hesaplaşılması gereken bir sorun vardır. *Varlık ve Hiçlik*'e göre, başkasının özgürlüğünü ancak o bana baktığında deneyimleyebilirim. Başkası bakışıyla ortaya çıkmadan önce bir bedenim olduğunu, her zaman bir durum içinde bulunduğumu hiçliğim unutturur bana. Onun bakışı beni bedenimle ve durumumla varlığa gömülmüşlüğüm içinde nesneleştirdiğinden, hiçliğimi bakışıyla kıstırır, beni olgusallığıma bağlayarak özgürlüğümü elimden alır. Bakış, Sartre'a göre, baktığıyla bir sahip olma ve nesneleştirme ilişkisi kurar. Başkasının bakışı beni varlık haline getirir ve varlığımın sırrına sahip olur (EN s. 431). Ayrıcalıklı durumum içindeki beyaz bede-

nim beni bu olgusallığa çivileyen beyaz olmayan ötekinin bakışının aştığı bir aşkınlıktır. Ben ötekinin bu aşkınlığını fark ederek "başkası için" haline gelirim. Ne var ki ona karşı takındığım tavır ne olursa olsun, ötekiyle ilişkim, onun özgürlüğünü ve nesnelliğini eşzamanlı olarak kavramaktan aciz olduğumdan hep bir yalpalamaya mahkûm olacaktır (EN s. 479). Jean Wahl'in deyişiyle, ya ötekini dünyaya eklemleyerek nesneleştirir ya da onu benim aşkınlığımı aşan bir aşkınlık (*trans-ascendance*) olarak görürüm. Sartre'a göre hiçbir zaman iki özgürlüğün birbirini tanıması gibi bir eşitlik planında bulunmamız mümkün değildir. Özgürlüğümü geri almak için benim özne olma karakterimi reddeden ve beni bir nesne gibi belirleyen başkasını nesne olarak belirlemeye çabalarım ki bu da bizi bilinçlerin savaşına, Hegel'in köle-efendi diyalektiğine fırlatacaktır. Başkasının bakışına bakmak, kendi özgürlüğünü ileri sürmektir. Başkasının özgürlüğü ele geçirilirse, başkası aşılmış aşkınlık, yani bir nesne haline gelir. Karşılıklı olarak birbirine özgürlük tanımak bir türlü mümkün olmaz ve bu mücadele bir başarısızlık tarihinin konusudur. Buradaki başarısızlık, Ötekinin bakışına bakmamın imkânsızlığından kaynaklanır, zira bakış ona baktığımda elden kaçar, buharlaşıp yitip gider; yalnızca başkasının gözlerini görürüm ve zaten o gözleri gördüğüm anda başkası sahip olduğum ve benim özgürlüğümü tanıyan bir varlık haline gelir (EN s. 448). Öteki, bakışımın altında şeyleşerek tutsağım olur. Ama eğer Ötekinin bakışı, Sartre'ın ve Levinas'ın ısrarla vurguladığı gibi görülemezse, başkasının bakan gözü ancak görülen bir şey olarak görülürse, nasıl olur da bakışa tahakküm eden kendini Ötekinin gördüğü gibi görebilir? Sartre buna bir yanıt verir. "Hiçbir zaman size bakan gözleri güzel ya da çirkin bulamazsınız, ne renk olduklarını fark edemezsiniz. Başkasının bakışı, gözlerini maskeler, sanki gözlerinin *önünden gider*." (EN s. 316) Levinas bunu sık sık şöyle ifade edecektir: Başkasıyla karşılaşma, onun gözlerinin ne renk olduğunu bilmediğim karşılaşmadır. Bence bunu şöyle yorumlayabiliriz: Nasıl görüldüğümü bana bakan başkasının gözlerinin ne renk olduğunu görmediğim zaman görürüm. Ama kendimi başkasının gördüğü gibi görmeme dilin yaptığı katkıyı da atlamamalıyız. Levinas'ta başkasının yüzü sadece bakış değildir, konuşmadır. Eleştirirken, sorgularken, talep ederken, hatta emir verirken de beni nasıl gördüğünü ifade etmiş olur zaten Öteki. Peki, kendimi onun beni gördüğü gibi görmemle birlikte yeni bir tahakküm ilişkisi kurulmuş olmaz mı? Sartre, görüldüğüm gibi olduğumu görmemle birlikte tahakküm etme ilişkisinin başkası lehine yeniden kurulduğunu reddetmez. O, bu asimetriyi hep "öz-

gürlük" sorunsalına bağlı bir biçimde ele alır. Halbuki Levinas, onu etik sorumluluğun tutsaklığı olarak düşünür; bu tutsaklıkta ben "seçilmiş"tir, sorumluluğu taşısın diye başka birisine bırakamaz yerini.

Levinas'a göre haysiyetle başarısızlığı birbirinden iyice ayırmak gerekir. Sartre'ın iddia ettiği gibi, bilinçlerin karşılıklı olarak birbirini tanıması süreci taraflardan önce birinin sonra diğerinin sırayla hep başarısızlığa mahkûm olduğu bir savaş olabilir. Levinas, Sartre'ın tersine, başkasıyla ilişkiyi "barış" olarak düşünmeye çalışırken bunu bilinçlerin karşılıklı olarak birbirini tanıması olarak ele almaz. Barış için öncelikle haysiyet, başkası karşısında kendini sorgulayan bir bilinç gerekir. Böyle bir bilinç, özgürlüğünü sorgular; onun haklılığı ya da haksızlığıyla ilgilenir. Levinas, Batı geleneğinde özgürlüğün genel olarak kendini sorgulamadığını vurgulamasına karşın, felsefi düşüncenin başlıca talebi olan bilginin haklılaştırılması talebinde ahlaki bilincin bize göz kırptığını söyler. Ahlaki bilincin yolunu açan şey, başkasının karşısında haysiyetsizliğimin bilincine varmamdır. Levinas'ın etik, Sartre'ın ontolojik anlamı olan bir deneyim gibi gördükleri bu özeleştiri anının, Bernasconi'nin filozofları ırk kavramı bağlamında okumasını belirlediğini öne süreceğim. *Irk Kavramını Kim İcat Etti?* adlı kitapta toplanan makaleler, Batı düşüncesinin başkası karşısında kendini sorgulamasının ve haysiyetsizliğinin bilincine varmasının radikal bir deneyimidir. Bu haysiyetsizlik bilincinin Sartre'ın ve daha sonra Levinas'ın çok önem verdiği "utanç" betimlemesiyle de tartışmasız çok ilgisi vardır. Sartre'da başkası karşıdan gelmez, bakışı benim tarafımdan, yamacımdan doğar. Başkasının bakışında tutulmamı en iyi ifade eden, başkasının bakışın özgül işlevini en çarpıcı biçimde ortaya koyan deneyim utanç deneyimidir. Levinas, "başkası utancımda arzulanır" diyerek Sartre'ın utanç tartışmasını metafizik arzuyla, ahlakın öznesinin başkasına duyduğu eğilimle ilişkilendirmiştir. Hatta utancı daha da yücelterek "yalnızca kendinden utanç duyabilen bir özgürlüğün hakikati kurabileceğini" vurgulamıştır (TI s. 79). *Irk Kavramını Kim İcat Etti?*, beyaz olduğu için utanan bir düşünürün kitabı değildir; ama siyah ötekinin bakışı karşısında beyaz felsefe tarihinin aynılığından utanç duyma deneyiminden yola çıkan bir kitaptır. Sartre'a ve Levinas'a dayanarak açmaya çalıştığım bu gizli arka planda, Bernasconi'nin yaşanan bir deneyimle felsefi olarak hesaplaşmasının kendisinin ne kadar felsefi olduğunu göstermeye çalıştım. Batı'nın Avrupalı etno-merkezciliğine karşı mücadelede Derrida'nın ironik ve temkinli imkânlarına karşı, Levinas'ın süzgecinden geçirilmiş bir Sartre'ın kaynaklarına geri dönüş, gü-

nümüzün felsefe okuru için şaşırtıcı olabilir. Robert Bernasconi, *Irk Kavramını Kim İcat Etti?* adlı eserinde, filozofların ırk kavramına yaptıkları katkıyı araştırırken, Batı felsefesi geleneğinin özgürlükle ve kendiliğindenlikle belirlenmiş, kendi kendini kurucu tavrı içinde haklı olup olmadığı sorusunu sormaktan kaçınmış olduğunu gösteriyor bize. Bilginin taşınması emek isteyen sorumluluğunu, kılı kırk yaran bir dikkatle ve olağanüstü bir incelikle taşıyarak felsefede politik ve etik bilincin bir örneğini veriyor.

NOTLAR:

1. Bu makalenin ilk versiyonunu okuyup çok yararlandığım eleştiriler yapmış olan Galatasaray Üniversitesi felsefe yüksek lisans programı öğrencisi Erdem Gökyaran'a çok teşekkür ederim.

2. Robert Bernasconi, *Irk Kavramını Kim İcat Etti?*, haz. Zeynep Direk, Metis, 2000, s. 45.

3. *A.g.e.*, s. 66.

4. Jean Luc Nancy, "Finite History", *The Birth to Presence*, Standford University Press, s. 147.

5. Martin Bernal, *Kara Athena*, Oğlak Yayınları, 1999.

6. *Irk Kavramını Kim İcat Etti?* s. 8.

7. *A.g.e.*, s. 98.

8. Bkz. "Robert Bernasconi ile Söyleşi", *Defter*'in bu sayısında, sayfa 211.

9. Bu tanım için bkz. Jacques Derrida, "The Ends of Man", *Margins of Philosophy,* çev. Alan Bass, The University of Chicago Press, 1982, s. 134-135. Bernasconi dekonstrüksiyonla ilgili pek çok makale yazmıştır. Burada yalnızca ikisini belirtiyorum. Özellikle bkz. Robert Bernasconi, "Levinas and Derrida: The Question of the Closure of Metaphysics", *Face to Face with Levinas*, haz. Richard A. Cohen, Albany, State University of New York Press, 1986, s. 181-201.

10. J. Derrida, "The Ends of Man", *Margins of Philosophy*, çev. Alan Bass, Chicago, University of Chicago Press, 1982, s. 134-135.

11. Robert Bernasconi, "On Deconstructing Nostalgia for Community within the West: The Debate between Nancy and Blanchot", *Research in Phenomenology,* cilt xxıı, 1993, s. 15.

12. *A.g.e.*, s. 17.

13. Levinas'ın "etik" kavramını kullanışı üstünde durmayacağız burada. Bkz. Robert Bernasconi, "Şüphe Etiği", çev. Zeynep Direk, *felsefelogos*, sayı 10, 2000.

14. Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, (ilk basım: Martinus Nijhoff, 1971) Kluwer Academic, biblio essais, s. 33. Bundan böyle TI.

15. Ülkemizde bu tavrın bazı güzide örnekleri Susurluk olayı ve sonrasında devletin içinde "görülür" olmuşlardır ister istemez. Devletin mafyalaşmasından daha da korkunç olan şey, günlük yaşamın mafyalaşmasıdır. İstanbul'da sokakları parselleyen otopark mafyası gibi kabullenmeye mecbur kaldığımız fazlasıyla görünür oluşumlar bir yana, yüksek öğretim görmüş kabadayı tipi ve onun mafya tarzı yüksek örgütlenmesi karşısında sıradan vatandaşın çaresizliği içler acısıdır. "Ben yaptım oldu" mantığı içindeki bu Gyges'ler yasadan daha güçlü olduklarını sanmasalar bile, rüşvetle kendilerini kurtarabileceklerini, en azından bizim yasaya erişimimizin maddi sorunlar ya da adalet sisteminin yavaşlığından ve köhneliğinden doğan psikolojik yılgınlıklar yüzünden güç olduğunu bildikleri için zorbalıklarının sökeceğini düşü-

nürler. (Bu dipnotu, apartmanımızın önündeki boş arsada bulunan koskoca bir ceviz ağacını –arsa kendisine ait olmadığı, sahibinin nerede olduğu bulunamadığına göre– yasadışı bir biçimde, hiçbir itirazımızı dinlemeden kesen avukat komşuma ithaf ediyorum. Hayatta buna benzer ve hatta daha ağır gelen o kadar çok şey yaşıyoruz ki bu yalnızca zavallı, küçücük bir örnekti...)

16. Burada bu şok deneyimini paylaştığımı gizleyemem. Amerika'daki Siyah karşıtı ırkçılığı artık aşılmış tarihsel bir olgu, günümüz Amerikan sinemasının politik doğruculuğunu oranın gerçeği sanarak dünyadan habersiz bir biçimde Memphis'e gitmiş olan ben, orada üç yıl süren öğrenciliğim boyunca psikolojik segregasyonun hüküm sürdüğü bu topluma Beyazların mahallelerinde yaşamayı reddederek tepki göstermiştim. Ama Bernasconi'nin tersine orada "Beyaz" gibi görülmediğimi belirtmeliyim. Gelir düzeyi düşük Siyahların yaşadığı bir mahallede tek başına yaşamaya gelen yabancı bir kadın olarak onları öyle şaşırmıştım ki "Beyaz" olamayacağıma karar vererek benim için "o Beyaz değil, Türk" dediler. Türk olmanın "yabancı" olmaktan başka hiçbir anlamı yoktu orada. Türkiye'nin nerede olduğu bile bilinmiyordu.

17. Bkz. "Robert Bernasconi ile Söyleşi", *Defter*'in bu sayısında, sayfa 211.

18. Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'Essence,* The Hague: Martinus Nijhoff, 1974.

19. Bkz. Simon Critchley, "The Original Traumatism", *Ethics, Politics, Subjectivity,* Verso, 1999, s. 185.

20. *A.g.e.,* s. 185. Bkz. "Le Moi et la Totalité" (1954), *Entre-Nous. Essais sur le penser à l'autre,* Paris: Grasset, 1991, s. 36-7 ve 44-5.

21. Bkz. "Konukseverliğin Düşüncesi", *Defter* 31, Sonbahar 1997.

22. Jacques Derrida, "Violence and Metaphysics", *Writing and Difference,* çev. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978, s. 81.

23. Paul Sartre, *Etre et le Néant*, Paris: Gallimard, 1955. Bundan böyle EN.

24. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 1964, s. 75-141. Bundan böyle VI.

25. Merleau-Ponty'nin Sartre'a göre bilginin öznesinin "ben" olduğunu anlatışı şöyle özetlenebilir: Benim bakışım, şeyin ufuklarını açarak onu "olduğu gibi" ele alabilen hiçimin bir işlemidir. Başkasının bakışı ne benim benzerim olan bir hiçe aittir ne de özdeşliğin gecesindeki şey, yani varlıktır. Diğer bir deyişle, ne kendi-içindir, ne de kendinde-şeydir. Onun bakışının şeylere körce dokunduğunu düşünürüm; şeyleri açma, yarma gücünü atfetmem ona. Şeyler onu benim bakışımı çağırdıkları gibi çağırmazlar, varlıklarını onaylatmak için kendilerini bana sundukları gibi sunmazlar ona. O, hep benim şeylerime bakar; onun şeylerle teması ona benimkiyle eşdeğer, benimkine rakip bir dünya kurmaz. (VI s. 84, 85).

26. Robert Bernasconi, *Irk Kavramını Kim İcat Etti?*, s. 114.

27. Sartre'ın önsözleri için bkz: "Orphée noire", *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de la langue française*, Léopold Sédar Senghor (haz.), PUF, 1948; Frantz Fanon, *Les damnées de la Terre*, Paris: Gallimard, 1991 (Türkçesi: *Yeryüzünün Lanetlileri*, İstanbul: Sosyalist Yayınlar, 1994); Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Paris: Gallimard, 1985, (Türkçesi: *Sömürgeci ve Sömürgeleştirilen İnsan*, Ankara: Öteki Yayınevi, 1996); "La pensée politique de Patricia Lumumbra", *Situations* V, Paris: Gallimard, 1964 ve "Introduction", Jean van Lierde (haz.), *Lumumbra Speaks*, çev. H. R. Lane, Boston: Brown and Company, 1972.

—

# ROBERT BERNASCONI İLE SÖYLEŞİ

Zeynep Direk, Orhan Koçak, Semih Sökmen

ORHAN KOÇAK: Önce bir entelektüel olarak katettiğiniz yolu sorarak başlayalım. Bildiğim kadarıyla önce spekülatif felsefeden yola çıkarak Heidegger'le ilgileniyorsunuz daha sonra Levinas kanalıyla daha politik konulara varıyorsunuz.

ROBERT BERNASCONI: Sanıyorum kendimi 1960'ların çocuğu olarak görmeliyim artık. Bunu ancak şimdilerde, benim kuşağımın politik sempatilerini paylaşmayan yeni kuşak Amerikalı öğrencileri görünce fark ediyorum. 1968'de Sussex Üniversitesinde okuyordum, bu tarihte oldukça sol eğilimli bir üniversite olarak bilinirdi. Politikayla çok ilgileniyordum ve politikanın içindeydim belli bir ölçüde. Ama oradayken politikayla nasıl uğraşılması gerektiği konusunda düşünce ayrılığı noktasına geldim. Daha üniversiteye gitmeden önce Sartre, Hannah Arendt, Frantz Fanon ve hatta bir ölçüde Hegel okuyordum. Üniversiteye tarih okumak için girmiştim. Analitik felsefenin çok parlak olduğu günlerdi. Tarih bölümündeki bir hocam beni felsefe okumaya ikna etti. Sussex Üniversitesindeki felsefeciler, kendileri Heidegger okumadıkları halde benim okumama ses çıkarmadılar, buna kapıları kapatmamışlardı. Tek başıma Heidegger'i çözmeye çalışarak işe başladım. 1972'de lisans derecemi alıp mezun oldum. O yaz bir kitapçıda şans eseri Levinas'ın *Bütünlük ve Sonsuz* adlı kitabını buldum. Tamamen yanlış anladığım Levinas büyülemişti beni. Sussex Üniversitesine yüksek lisans programına gelip onlara Levinas üstüne çalışmak istediğimi söyledim. Aldığım yanıt, Levinas'ın önemli olmadığı, Derrida üstüne çalışmamın daha iyi olacağı oldu. Derrida'nın Levinas üstüne yazdığı "Şiddet ve Metafizik" adlı makaleyi buldum. Yıl 1972 hâlâ. Böylece, Derrida üstüne çalışırken Levinas'la da ilgilenebileceğim uzlaşmacı bir yol bulduğumu düşündüm. Ama tez hocam "bu önemli, ilgilenmeye değer bir makale değil" dedi. Tabii bu makale, "Şiddet ve Metafizik", beni tam yirmi beş seneden fazla bir zaman meşgul etti. O günlerde, sorunum kendi kendime Kıta Avrupası felsefesi öğretmekti. Hegel, Heidegger, Derrida, Levinas, Sartre ve Merleau-Ponty üstünde yoğunlaştım. 1988'de 13 yıl Essex Üniversitesinde ders verdikten sonra orayı bırakıp Birleşik Devletler'e gittim.

OK: Ondan sonra da ırk sorusuyla ve ırkçılıkla ilgilenmeye başladınız...

RB: Birleşik Devletlerde ve Memphis'te siyah karşıtı ırkçılığın bu kadar aşikâr ve açık olması benim için tam bir şok oldu. Çok belirgin bir şeydi. Şoke olmamın bir nedeni de insanların kayıtsızlığıydı. 1988'de geldiğim zaman yaşadığım şey bu. Ama en azından bir ya da iki sene aldı ne olmakta olduğunu çözümleyebilmem. Blues müziğine, Gospel müziğine âşık oldum ve hâlâ âşığım. Gece klüplerine gidiyordum, insanlar konuşuyorlardı benimle. Hatırlarım, bir gün beyazların genellikle gitmediği bir klüpte oturuyordum, ama ben İngiliz olduğum için bana karşı çok açıktılar. Yan masada otururken benim klüpte felsefe makalelerimi çalıştığımı gören ve felsefeci olduğumu keşfeden bir adam bana şunu sordu: Peki neden beyazlar siyahlardan nefret eder? İyi bir yanıtım yoktu bu soruya verecek. Sorular beni iyice rahatsız etmeye başlamıştı. Hatırlarım, bir yaz Derrida ve Heidegger'le ilgili bir makale yazmam gerekiyordu, bir türlü konsantre olamıyordum, meseleye odaklanamıyordum çünkü bu ırk ve ırkçılık meselesi saplantı haline gelmişti. Sonunda sadece bu konuyla uğraşabilmek için Derrida ve Nelson Mandela ile ilgili bir makale haline getirdim yazıyı. Olan biteni anlamama yardımcı olabileceği düşüncesiyle ırkçılığın ve ırk kavramının iyi bir tarihini bulmaya çalıştım. Bulamadım. Ve bu konuyu araştırmaya başlamaya karar verdim. Beni başlangıçta şoke eden şey, filozofların ırk kavramının inşa edilmesine bu denli katılmış, Avrupa ırkçılığına bu kadar katkıda bulunmuş olduklarını görmekti. Bu olgunun felsefe tarihlerince gizlenmiş olması da iki kat şaşırttı elbette. Onun için bunu araştırıp yanlış izlenimleri düzeltmem gerektiğine karar verdim.

ZEYNEP DİREK: Avrupa-merkeziyetçilikten ne anlıyorsunuz? Irk kavramı üstüne yaptığınız çalışmalar felsefe tarihini okuyuş biçimimizin dekonstrüksiyonuyla nasıl ilişkileniyor? Eğer düşünceniz bu bağlama oturtulabilirse, felsefi bir çoğulculuğun zemininin hazırlanmasının bir parçası olduğu söylenebilir mi?

RB: Memphis'e geldiğim zaman, benim aldığım eğitimden geçmiş birçok felsefeci gibi felsefenin Eski Yunan'da başladığını kabul ediyordum. Hegel, Heidegger bunda ısrar ederler ve felsefenin Eski Yunan kaynaklı olduğu çoğunlukla tartışılmayan bir şeydir. Afrikalı-Amerikalı bir öğrencim bana felsefenin Eski Mısır'da başladığını söyledi. Benim için yeniydi bu. Bana bir

kitap ödünç verdi, James'in *Stolen Legacy* (*Çalınan Miras*) adlı eseriydi bu. Kitap yer yer tezini çok iyi savunuyordu ama bazen de abartıyordu. Yine de burada gözardı edilmiş bir mesele olduğu çok açıktı. Bu sorunun yeniden incelenmesi gerektiğini göstermeye yetecek kadar kanıt vardı. Yaptığım birçok araştırmanın sonunda, felsefe tarihinin on sekizinci yüzyılın sonu ile on dokuzuncu yüzyılın başı arasındaki dönemde, sömürgeciliğin ve ardından da emperyalizmin haklılaştırılmasını sağlayan tarih felsefesi ile aynı çizgide olacak şekilde yeniden yazılmış olduğunu fark ettim. Bu yüzden bugün felsefe yapabilmek için felsefe tarihinin nasıl sunulduğunu yeniden incelemeliyiz.

ZD: Evet. Ama ne var ki bu dönemde Eski Yunan kültürüne ve felsefesine geri dönüşün, Martin Bernal'in *Kara Athena*'da kullandığı terimle söylersek "hellomania"nın, sömürgecilik ve daha sonra da emperyalist pratikleri sürdüren İngiltere ve Fransa'dan ziyade, Almanya'da doruğa çıktığına ve bunun Alman kimliğinin inşa edilmesiyle bir ilişkisi olduğuna işaret edilebilir.

RB: Değişik eğilimler var. Felsefe tarihini akademik metinlerle yeniden yazan Almanlardı ilk olarak. Alman kimliği ile Eski Yunan kimliği arasındaki ilişkiyi kurarak Alman ulusu nosyonunu oluşturmaları gerekiyordu. Fransızlar ve İngilizler de Eski Yunan'la bir bağ kurmaya çalışıyorlardı çünkü (örneğin bu Adam Smith'te oldukça açıktır) felsefe ile demokrasi arasında bir ilişki olduğuna inanıyorlardı. Öyleyse Eski Yunanlılardan önce kimse felsefe yapmış olamazdı çünkü daha önce demokrasi yoktu. Bunun sömürgecilikle bağının kurulması on sekizinci yüzyılda ortaya çıkan gelişme ve ilerleme fikirleri yoluyla olmuştur. Tarihin öncüsü olmanın Avrupalıların yazgısı olduğu kanısı uyarınca, insanları Avrupalılaştırmak onların gelişimine katkıda bulunmak demekti. Bu fikir, on sekizinci yüzyılın sonunda ve on dokuzuncu yüzyılın başında tarih felsefecileri tarafından, özellikle de Kant ve Hegel tarafından ortaya atılıyordu. Ama günümüzde tamamen kaybolmadığını görmek için Birleşmiş Milletler'in toplumsal ve ekonomik gelişmeyi nasıl düşündüğüne bakmak yetecektir. Batı, başka her ulusu Batılı olmadığı için sorgulamaktadır. Buna karşın, Batı'ya karşı kullanılabilecek ölçütler bulunamaz, çünkü Batı'nın tarihsel gelişmenin öncüsü olduğu düşünülür.

OK: Kant üstüne yazdığınız "Irk Kavramını Kim İcat Etti?" adlı makalede ırkçılıkla sömürgecilik arasına bir mesafe koyma eğilimindesiniz. Kuramsal ırkçılığı tetikleyen etken sömürgecilikten çok hem Aydınlanma düşünürlerini hem de romantik karşıtlarını belirleyen organizmacı etki gibi görünüyor. Bu konuyu açabilir misiniz biraz daha?

RB: Bu makaledeki argümanım bugün Amerika'da sürdürülen bir tartışmayla ilişkilidir. Bu tartışmadaki bazı kişiler bir ırk kavramı olmadan ırkçılığın mantıksal olarak olamayacağını savunmak istiyorlar. Yani böyle bakınca, ırk kavramını ortadan kaldırır ve sözcük dağarcığımızdan silip atarsak ırkçılık olmayacaktır artık. Benim bunla ilgili kaygım şu: Şimdi bunu yapmak, ırkları yüzünden ezilmiş ve halen ezilen insanları, ırkçılığa karşı kimliklerini savunmanın araçlarından mahrum etmektir. Telafi edici eylemin (*affirmative action*) imkânını dışlayacak, yapılan hataların tamir edilmesini, ya da kurumsal ırkçılığın mirasının ele alınmasını sağlayacak başka yolları ortadan kaldıracaktır. Göstermek istediğim şey kısmen ırk kavramı ile ırkçılık pratiği arasındaki ilişkinin bu kuramcıların fark ettiğinden daha karmaşık olduğuydu.

OK: Dün akşam Kant üstüne yazdığınız makaleyi bir kez daha okuduktan sonra, Kant'ın *Yargının Eleştirisi*'ndeki yüce kavramına baktım bir kez daha ve dördüncü bölümün tamamının ırka ilişkin önyargıların bir kataloğu gibi olduğunu gördüm. Bu kitabı okuduğum zamanki naifliğim karşısında şaşkınlığa düştüm, bununla hiç ilgilenmemişim; yalnızca "Yüce ile Güzel Arasındaki Ayrım" başlığını taşıyan ilk bölümle ilgileniyordum. Ardından Caygill'in *Kant Sözlüğü*'ne bir göz attım ve içinde Kant'ın kuramsal ırkçılığı ile ilgili hiçbir şey bulamadım. Nasıl olabilir bu? Çok da iyi bir kitap...

RB: Howard Caygill benim arkadaşımdır. *Kant Sözlüğü* iyi bir kitaptır, katılıyorum. Fakat Kant'ın ırk kavramını zamanının bilimine yaptığı büyük katkılardan biri olarak düşündüğünü fark etmemiş olması çok yazık. Birçoğumuzun, hayranlık besleme eğilimiyle okuduğu filozofların eserlerinin ne kadar ırkçı saptamalarla dolu olduğunu fark etmeyi yakın zamanlara dek başaramadığı doğru elbette. Ama "Irk Kavramını Kim İcat Etti?" adlı makaleyi yazdıktan sonra geçen birkaç ay içinde beni şoke eden şey, ne kadar daha çok ve daha ağır ırkçı saptamanın Kant'ın defterlerinde ve antropoloji üstüne verdiği derslerde bulunabildiğini görmem oldu. Beyazların tüm

yeteneklere sahip olduğunda ısrar ediyor. Dolayısıyla, başka ırkların onlara bir katkıda bulunması söz konusu değil. Hem bu zeminde hem de ırk kavramını inşa etme biçimine bağlı olarak ırkların karışmaması gerektiği sonucuna varır; doğanın öngörülerine karşı bir şeydir bu. Buna karşın, yalıtılmış olduğu kabul edilebilecek bir saptamada da, yalnızca beyazların olduğu bir zamanı tahayyül eder gibidir.

OK: Peki bu kuramsal ırkçılık herhangi bir şekilde Kant'ın sürekli barış fikrini belirliyor mu?

RB: Kant'ın sürekli barış fikri ve kozmopolitan bir tarih fikri ile ırkla ilgili fikirlerini bağdaştırmak çok büyük bir sorundur. Pek çok kişinin Kant'ın kozmopolitanizmini yeniden ele almaktan söz ettiği günümüzde, bu soruyu tekrar ele almanın son derece önemli olduğu kanaatindeyim. Ve bana öyle görünüyor ki, Kant'ın, kozmopolitanizm üstüne fikirleri ile ırka dair fikirlerinin uzlaşabileceğini düşünebilmesinin muhtemel bir yolu, onun bir gün geriye yalnızca beyaz insanların kalacağını düşünmüş olmasıdır. Yaptığı açıklamaya göre başkasına ihtiyaç yoktur. Adını kullanmadan, Herder'in tarih üstüne yazdığı önemli kitabı değerlendirdiği yazısındaki pasajı hatırlamalıyız bu noktada. Kant belki de ironik bir biçimde şu soruyu sorar gibidir: Bir Kantçı "Tahitili insanlar niçin varolurlar ki?" sorusuna nasıl yanıt verebilir? Kantçı olan kişinin vermesi gereken cevap, "kendilerini Avrupalılaştıracak olan Avrupalılar tarafından ziyaret edilecekleri için"dir. Kant bu soruyu ironik bir tonla sormuş olsa da, başka nasıl yanıtlardı bilemiyorum.

ZD: Locke'un, bir yandan köle ticaretine fiilen bulaşmış olmasına rağmen, insan doğasıyla ilgili olarak yaptığı felsefi tartışmalarda hiçbir zaman köleliği haklılaştıran bu tarz bir açıklama yapmadığını gösteriyorsunuz.

RB: Locke'la ilgilenmemin en önemli sebeplerinden biri, Amerikalıların politikayı düşünme biçimlerini onun fikirlerinin belirlediğini düşünmemdir. Hükümetin mülkiyetin korunması için varolduğuna inanırlar. Locke'un insanın elinden alınamaz olan bazı haklar olduğunu savunması çok önemli bulunmuş, ondan çok şey çıkarılmış olmasına rağmen, o bunları *İkinci Deneme*'sinde İngilizlere ait haklar olarak görme eğilimindedir. Buradan bir genelleştirilme yapılabilecek olması, 1776'daki Amerikan Devri-

mi'nin içerdiği ideal ve soylu duyguların temellerinden biridir. Bununla birlikte bir sorun vardır: Locke'a göre, insan olmak nominal bir özdür, yani kimin insan olduğunu ve kimin olmadığını herkes kendisine göre tanımlayabilir. Locke'un insanların eşitliğini iddia etmenin temelini sağladığının vurgulanması eğilimine karşın, insan olmak nominal bir öz olduğu sürece, en kötü ırkçılığın temelini de sağlıyor gibi geliyor bana. On dokuzuncu yüzyılın sonunda bile Birleşik Devletler'in önde gelen üniversite hocalarının zencilerin (*negroes*) insan olmadığını savunmaları bir rastlantı değildir. Locke bu konumu mümkün kılar. Bana öyle geliyor ki –felsefedeki ırkçılık üstüne yaptığım çalışmaların çoğunda bulunan bir vurgudur bu– ırkçılıkla savaşmak için konuya ilişkin hale getirerek kullanmaya çalıştığımız kaynakların muğlak olduklarının görülmesi gerekir. Neden bunda ısrar ettiğime gelince, bunun sebebi geçmiş filozofları parmakla gösterip onların ırkçı olduklarını söylemek değil. Başka sorunlar var. Irkçılıkla savaşta, sorunun bir parçasını da bizim ona ilişkin hale getirdiğimiz kaynakların oluşturduğu bir kez öğrenildiği zaman, bunlarda her zaman belli bir muğlaklığın olduğunu teslim etmemiz gerekir. En iyi niyetler sıklıkla en kötü sonuçları doğurur. Bunun için, fikirlerimizin nasıl uygulandığını sürekli olarak kollamalıyız çünkü ırkçılığa karşı bir bağlamda ve belli bir zamanda etkili olan şey, başka bir bağlamda ve zamanda korkunç sonuçlara yol açabilir. Göstermek istediğim şeylerden birisi de bu.

OK: İnsan olmanın nominalistçe bir tanımına kıyasla, daha tözcü bir doğal haklar kuramının ırkçılıkla savaşta daha iyi bir zemin sağlayabileceğini mi ima ediyorsunuz?

RB: Bu çok güzel bir soru. Çok önemli bir sorun elbette, çünkü bugün felsefede hâkim olan eğilim özcülük karşıtıdır. Bu aralar en çok ilgilendiğim projelerden birisi şu: Özcülüğe dayanmayan bir kimlik politikası bugün nasıl geliştirilebilir? Bunun için Jean Paul Sartre'ın eserlerine döndüm; etiğin ve politikanın zemini özcülüğe dayanmadan ve Lockeçu nominalizm tehlikesine atılmadan nasıl kurulabilir, daha iyi anlamaya çalışıyorum. Levinas'tan öğrenilecek çok şeyin olduğuna inanıyorum hâlâ.

ZD: Levinas kimlik politikasına karşı bir düşünür olduğuna göre, özcülüğe dayanmasa da, sonuçta bir kimlik politikası Levinas'ın düşüncesiyle nasıl bağdaştırılabilir ki?

RB: Evet, bir noktada yuvarlağı kare haline getirmeliyim gibi görünüyor. Bunu yaparken umut ettiğim şey, Sartre ile Levinas arasında yeni bir sentez oluşturmak. Levinas'ın ırkçılığa karşı kullandığı başlıca araç kimliğin yadsınması gibi görünüyor bana. Fakat daha önce işaret ettiğim gibi, bu ırkçılıkla mücadele etmenin en iyi kaynaklarından birinden mahrum eder bizi. Öyleyse, ırkçılığın toplumda nasıl işlediğini ve ona en etkili biçimde nasıl saldırabileceğimizi daha iyi anlamamız gerekir. İki düzeyde birden çalışmak gerek. Irkçılığı ve kimlik politikasını kesintiye uğratan ve Levinas'ın bize sağladığı bir düzey var. Ne var ki Levinas, toplumda baskının nasıl varolduğunu ve politikanın nasıl işlediğini daha iyi anlamamızı sağlamıyor; bu noktada Sartre hâlâ pek çok katkıda bulunabilir diye düşünüyorum. Bunu söylerken aklımda özellikle *Diyalektik Aklın Eleştirisi*'var.

OK: Marksist kuramsal çalışmaların ırkçılık ve tahakkümle ilgili konularda hâlâ etkili ve işe yarar olduğunu düşünüyor musunuz? Sınıf kavramının bu tartışmada nasıl bir yeri olabilir?

RB: Bu çok kapsamlı bir biçimde ele alınması gereken bir soru. Bugün Birleşik Devletler'de, örneğin Henry Louis Gates gibi önde gelen bazı Afrikalı-Amerikalı düşünürlerin ırk kavramından ziyade sınıf kavramı üstünde odaklandıklarını görmek ilginçtir. Ama bana bu dönüşüme doğru çok hızlı bir şekilde gitmenin tehlikeleri var gibi geliyor. Sartre'ın Birleşik Devletler'e yaptığı ilk ziyaretinden *Diyalektik Aklın Eleştirisi*'ne dek aldığı yola bakıldığında görülen en ilginç şeylerden biri, başlangıçtaki ırkla ilgili soruları nasıl sınıfla ilgili sorulara indirgemeye çalıştığıdır. Birleşik Devletler'i ziyaret ettikten sonra bulduğu ilk çözüm, beyaz proletaryanın siyah proletaryayla hâkim sınıfa karşı birleşmesidir. Ama bu çözüm, kurulan o birliğin içinde ırkçılığın olmayacağını varsayar ve bir çözüm getiremez; Sartre'ın kendisinin de bunu kabul etme noktasına geldiğini düşünüyorum. Onun ırk tartışmasına yaptığı büyük katkılardan birisi, ırklılaştırılmış bir toplumun bir anlamda bir sömürge toplumu olduğunu tespit etmiş olmasıdır. Başka bir deyişle, bugün bir sürü kişinin odaklandığı şey bireylerin ırkçı önyargılarıdır, oysa ırkçılığın toplumun yapılarının içinde kurumsallaşmış olduğunun farkına varılması önemlidir. Albert Memmi'nin *Sömürgeleştiren ve Sömürgeleşen* adlı harika kitabını hatırlarsak, Memmi orada bir sömürge toplumunda insanın nasıl kaçınılmaz olarak bu uçlardan birine doğru çe-

kildiğini gösterir. Bu önemli bir derstir ve bir anlamda benim Birleşik Devletler'e taşındığımda yaşadığım deneyimimle çakışmaktadır. Beyaz olarak görülürüm, çünkü çok gerçek şekillerde beyaz olmam olgusundan faydalanmaktayımdır. Toplumun çok temel bazı işlerini ucuza gören bir alt sınıf vardır; beğensem de beğenmesem de ben kendimi ayrıcalıklı bir durumda bulurum. Yapmamız gereken şey kurumsal ırkçılık üstünde yoğunlaşmaktır ve işte bu görevde Marksizmin kaynakları ve Sartre'ın Marksizmi yeniden yazışı tartışmaya çok şey katacaktır. Bugün Birleşik Devletler'de neredeyse tamamen işitilmez olmuş bir sestir onunki.

ZD: Irk konusu dışına çıkacağım belki ama felsefi çoğulculuk konusuyla da ilgileniyor olmanıza dayanarak soracağım bu soruyu: Felsefe ile kültür ve din arasındaki ilişkiyi nasıl yeniden düşünebiliriz? Özellikle de bugün Türkiye' de felsefe bölümlerinde İslam felsefesi ile Batı felsefesi arasında bir gerilimin yaşandığı göz önüne alınırsa, bizim için önemli bir hale geliyor bu soru.

RB: Felsefe evrensel aklı temsil ettiğine inanmak istiyor. Kısmen dinin felsefeden ayrılmasıyla kurulmuştur bu kozmopolit mit. Ama dinin felsefeden ayrılışının başka çıkarlara da hizmet ettiğini fark etmeliyiz, özellikle de Batı Avrupalı entelektüellerin bir Çin felsefesi, Hint felsefesi, Afrika felsefesi, İslam felsefesi, Yahudi felsefesi ve hatta Heidegger'e geldiğimizde bir Hıristiyan felsefesi olduğunu yadsımalarını sağladı. Dini felsefeden dışlama kararı, Batı'ya kendi aklını evrensel akılmış gibi sunabilme şansını verdi. Felsefesinin altında yatan deneyimlerin, varoluş ideallerinin ve dilin sanki bu felsefeyi belirlemiyormuş gibi davranmasını sağladı. Şimdi bu fikirlerin tehlikelerini açıkça görüyoruz. İşte bu yüzden felsefe tarihini yeniden yazmak ve özellikle de felsefenin Batılı olandan başka fikirlere açık bir felsefi çoğulculuğa duyulan ihtiyacı fark etmek esastır.

OK: Makalelerinizi okuduğumda, ırkçı ya da ırklılaştıran düşünce biçimlerinin gelişmesinden başka bir alternatifin olmadığı hissine kapılıyorum. Düşünce tarihinde Montaigne gibi birkaç bireyin dışında ırkçı bakış açılarından etkilenmemiş kimse yok gibi görünüyor. Ama kavramsal açıdan bakıldığında genele karşıt eğilimler bulunabilir mi? Bunların geliştirilebileceği bir zemin olabilir mi bugün?

RB: Bugün bizim için önemli bir kaynak olabileceğini –alternatif bir kaynak olarak tanınmadığı için– şaşırarak fark ettiğim bir figür Herder'dir. Çoğu kişi için sürpriz olacaktır bu, çünkü Nasyonal Sosyalizmin bazı aşırılıkları için çok suçlanmış biridir Herder. Abartmak istemiyorum ama onda bulunduğu çoğunlukla unutulan iki önemli şeye değineceğim: İlkin, Kant'ın ırk kavramını özellikle reddetti. Kant'ı ırk üstüne kaleme aldığı üç makaleden son ikisini yazmaya iten şey, Herder'in muhalefetini yenilgiye uğratma çabasıydı. İkinci olarak, Herder'de en fazla dikkatimi çeken şey, kültürel bir çoğulculuk kurmaya çalışmasıdır. Bu çoğulculuk içinde Haiti halkının da insanlığa katacağı bir şey vardır. Kant'ın inandığının tersine, hiçbir halk ya da ırk tüm yeteneklere sahip değildir. Son olarak, Herder en önemli şeyin insanın kendisini başkaları tarafından görüldüğü gibi görmesi olduğunu düşünmüştür. Eğer cinsiyetçilik, ırkçılık, kültürel emperyalizm gibi baskı biçimlerini ve bunların ayakta kalma eğilimlerini düşünürseniz, ezenin ezdiklerinin bakışını bloke etme kapasitesiyle karşılaşmanız kaçınılmazdır. İşte bu noktada, Herder'in "insanın kendisini başkalarının onu gördüğü gibi görmesi gerektiği"ne ilişkin görüsünü, Sartre'ın bakışı çözümlemesine bağlamak istiyorum. Sartre'ın Frantz Fanon'a ya da Léopold Sédar Senghor'un hazırladığı *Yeni Siyah ve Madagaskar Şiiri Antolojisi*'ne yazdığı "Siyah Orpheus" başlıklı önsözünde ve Albert Memmi'ye, Frantz Fanon'a, Patricia Lumumbra'ya yazdığı önsözlerde tekrar tekrar yaptığı şey, Beyazların kendilerini Siyahların bakışına açmaları gerektiğinde ısrar etmektir.

ZD: Irk kavramı konusunda yaptığınız bu çalışmalar hakkında oldukça bilgilendik. Ama bu sizin için göreli olarak yeni bir alan. Akademik felsefe cemaatinin sizi Heidegger, Levinas, Derrida gibi düşünürler üstüne önemli yayınlar yapmış bir kişi olarak tanımasına ve dünyada Kıta Avrupası felsefesinin üstatlarından birisi olmanıza dayanarak bu konuda da sormak istiyorum. Beni şahsen çok ilgilendiren "deneyim" kavramı üstünde duracağım. Deneyim kavramının ırk üstüne ürettiğiniz felsefi düşünce içinde kuramsal olarak önemli bir rolü olabilir mi?

OK: Deneyim'i "Erlebnis" (yaşanan deneyim) olarak mı, yoksa "Erfahrung" (bir şeyi tecrübe etmek) olarak mı ele alıyorsun?

ZD: Fenomenolojik deneyim bu iki deneyim kavramını birden kullanmakta bence.

RB: Doktora tezimde "Erfahrung" anlamındaki deneyim kavramını yenilemeye çalıştım. Bizi dönüştüren bir deneyimden söz ediyordum ama başlangıçta bir anlamda bireysel bir şekilde görme eğilimindeydim. Hegel'den bu konuda bir şeyler öğrenmiş olmalıydım oysa. Ama, deneyimin yalnızca bireyleri dönüştürecek şekilde işlemekle kalmayıp, ezilmenin kurbanlarının paylaştığı şeyi belirlediğinin de gitgide artan bir biçimde bilincine varmaya başladım. Cinsiyet ayrımcılığıyla savaşmak için kadınlar arasında bir bağ oluşturan şey cinsiyet ayrımcılığının deneyimlenmesidir. Her renkten insan arasında bir bağ oluşturan ve Beyazlar tarafından yapılan baskıya karşı savaşmayı mümkün kılan şey, ırkçılığın deneyimlenmesidir. Burada deneyim herşeyin altında yatan zemini, politik grupların kimlik bağlarını oluşturur.

ZD: Buna rağmen, felsefe bunu kavramsallaştırmamızı sağlayacak, politik sorunları düşünmemize olanak tanıyacak bir deneyim kavramı üretebilmiş değil. Filozofların deneyim kavramı belki de çok biçimsel ya da epistemolojinin problematiği ile belirlenmiş gibi geliyor bana.

RB: Senin bu konuda yaptığın çalışma, çoğumuzun Derrida'nın ilk eserlerinde, deneyim kavramı ile ilgili olarak, fazla aceleci bir şekilde tedirginliğe kapıldığımızı fark etmemize katkıda bulundu. Aslında bu kadar çekingen olmamamız gerekirdi, Heidegger'de ve Levinas'ta yeterince şey vardı deneyim kavramını daha rahat kullanmamızı sağlayacak. Açık bir biçimde, Derrida politik meselelere somut olanın bir çözümlemesini yapmadan uygun bir biçimde giremeyeceğinin gittikçe daha çok farkına vardı. Bunun için deneyim kavramına daha çok başvurdu.

ZD: Somutun analizi deyince *Varlık ve Zaman* geliyor akla. Heidegger iki düzeyde çalışır *eksistensiyel* ve *eksistansiyal.* Neden böyle yapıyor? Bugün bu çözümleme sizce nasıl bir felsefenin yolunu açıyor?

RB: *Varlık ve Zaman*'da okuyucu yapılmakta olan şeyin bilimsel, temel bir ontoloji olduğuna inanmaya ikna ediliyor. Bu temel ontoloji, somut deneyim düzeyini, yani *eksistensiyel* düzeyi bilime uygun formel yapılara ulaşmak için kullanıyor. Ama insan *Varlık ve Zaman*'ı okudukça Heidegger'in *eksistansiyel*'in, örneğin filozofun varoluş idealinin indirgenemez olduğunu düşündüğünü keşfediyor. Yani, somuttan soyutlama yapılamaz tamamen.

Somutun çözümlemedeki yeri, Heidegger'in deyişiyle, olumlu bir zorunluluktur. Örneğin bir halkın dilini ve ortak kültürünü de içine alacak şekilde genişletilebilir gibi geliyor bu bana ve Heidegger'in de belli sınırlar içinde bunu yaptığını düşünüyorum. Belli sınırlar ve gösterilmesi gereken tedbirle eksistensiyel nosyonuna geri dönersek bazı halkların ya da grupların felsefesinden bahsetmek anlamlıdır. Başka bir deyişle, evrensel felsefe ya da kozmopolit felsefe idealinden Heidegger'in bu düşüncesine geri dönülerek vazgeçilebilir. Filozofların kültürler arası konuşmayla ilgilenmeyen kişiler olmak yerine, bu konuşmanın başlatıcıları arasında bulunmalarının temelini bu oluşturur.

ZD: Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da yaptığı çözümlemeye geri dönmeyi yeni bir felsefe anlayışı açısından bu kadar önemli bulduğunuz için Heidegger'in Nazizm ile ilişkisi konusunu açmadan geçemeyeceğim. Bu ilişkinin boyutları son yirmi yıldır defalarca, neden Heidegger'i okuyalım sorusu sorularak çok tartışıldı. Irk üzerine yaptığınız çalışma aynı soruyu Kant ve Hegel gibi düşünürler için de sorduracak nitelikte. Acaba artık bu filozofların düşüncesini parçalayarak ve bu parçalara değişik ağırlıklar vererek bir kısmını ciddiye alıp diğer kısmını almayarak mı okumalıyız?

SEMİH SÖKMEN: Buna Türkiye'deki zihniyet durumu açısından önemli bulduğum bir şey eklemek istiyorum. Burada insanlar ırkçılığa karşı hissettiklerini tarihle ya da kuramla ilişkilendirmiyorlar. Irkçılık daha ziyade siyasi ve sosyal bir gündelik eylemler kategorisi içinde düşünülüyor. Kuramların, fikirlerin, eğitimin içindeki ırkçılığı görmüyor insanlar. Irkçılığın genel, popüler algıda bu şekilde yalnızca şiddet ve çatışma edimleriyle bir tutulmasının, onun sistemsel niteliğini örttüğünü düşünüyorum. Yani, ırkçılığın bir aşırılık, ya da irrasyonel edimler olarak algılanması, onun rasyonalite ile, insan aklı ile, teoriyle, düşünceyle olan bağını kopartıyor; ve elbette tarihsel-sosyal olarak inşa edilmiş, insan aklının ürünü bir kavram olduğunun da üstü örtülmüş oluyor. Pratikte ırkçılık ile kuramda ırkçılık arasındaki ilişkiyi nasıl görüyorsunuz?

RB: Söylenecek ilk şey şu: filozofların ırkçı olmaları onları okuyup incelememek için bir neden olamaz. Irkçı oldukları için okumalıyız onları. Irkçılığın nasıl işlediğini, kendini nasıl sunduğunu, nasıl savunduğunu, nasıl gizlediğini, hangi kaynakları kullandığını öğrenmek için bu düşünürleri iyi-

ce incelemeliyiz. Onların yalnızca iyi fikirlerini değil, kötü fikirlerini de çok ciddiye almak gerekir. Bunu yaptığımız zaman fikirlerin oluşmasında filozofların sandığımızdan çok daha büyük bir rol oynamış olduklarını göreceğiz. 20. yüzyıl düşüncesinin eğilimi, felsefe anlayışının ne kadar daralabileceğini görmekti; sanat anlayışlarının ne kadar genişleyebileceğini görmeye çalışan ressamların yaptığı şeyin tam tersidir neredeyse bu. Felsefe anlayışını daraltmamız dolayısıyla, fikirlerin toplumu biçimlendirdiğini, gerçekliği inşa ettiğini ve filozofların bu süreçteki rolünü düşünmeyi ihmal ettik. Örneğin Locke'un yoksulluk hakkında ne dediğini anlamak için, yalnızca "İnsan Anlağı Üstüne Bir Deneme" ya da politik denemelerini okumak yetmeyebiliyor. Pratik, politik bir mesele olarak İngiltere'deki yoksullukla nasıl uğraşılabileceği üzerine yazdığı denemeyi okumak ya da Carolina anayasasının yazılışına nasıl katkıda bulunduğunu anlamak gerekiyor. O zaman görülebiliyor teorik fikirlerle pratik fikirlerin nasıl eşleştiği. Teori ile pratiğin ayrılabileceği fikri yakın zamanlara kadar filozofların üstünde ısrar ettikleri bir fikir değildi büyük ölçüde; bu ısrarın sebebi onların ellerini politikayla kirletmeme arzularıdır. Ancak fikirlerinin politikadan çekilip kurtarılabileceği bir mittir. İnsan ne yaparsa yapsın politikanın içinde bulunur. Bu yüzden sorunuzun önemli bir soru olduğunu düşünüyorum. Teori ile pratik arasındaki ayrımın büyük bir ölçüde mit olduğunu fark etmek zorundayız. Bu ayrım sayesinde filozoflar kendilerini politik etkilerden kurtarabileceklerini düşündüler ama angaje olmadıkları zaman da politika onları etkilemektedir. Son zamanlarda Birleşik Devletler'de yapılan bir çalışma, 1950'lerde bu ülkede yaşanan analitik felsefeye doğru dönüşün, filozofların kendilerini Senatör McCarthy'nin soruşturmalarından kurtarmak istemelerinin bir sonucu olduğunu öne sürüyor. Bu savın doğru olup olmadığı hakkında hiçbir fikrim yok ama felsefenin toplumla ilişkili olmak istemediği zaman bile ne kadar ilişkili olduğunu çok güçlü bir biçimde dile getiriyor.

OK: Tekrar "deneyim" konusuna dönersek, böyle bir konuşmada Adorno'dan bahsetmememiz haksızlık olur. Sıradan insana hitap eden felsefe ve özellikle de varoluşçulukla ilgili olarak yaptığı uyarılar geliyor aklıma. Deneyim üstüne saçmalamak yerine deneyimin kaybına yas tutup bu kayıp üstüne düşünmeliyiz, diyor. Bunun hakkında ne düşünüyorsunuz, bu soruyu ikinize de sormak isterim.

RB: Evet.

OK: Adorno bozguncu bir konumda mı söylediklerinize göre?

RB: Onun bu meselede çok bozguncu bir konumda olduğunu düşünmüyorum. Adorno'nun farkına varmış olduğu kesin bir dönüşüm vardır ve bu dönüşümü, Avrupa'daki felsefecilere kıyasla, Birleşik Devletler'deki felsefecilerin büyük çoğunluğu dikkate almamıştır. Adorno'nun eserlerinin İngilizce'ye yakın geçmişe kadar çevrilmemiş olması olağandışıdır, ancak şimdi bu durum düzeltiliyor ve umarım yayıncıların bizi teşvik ettiği işi biz de filozoflar olarak yapacağız. Öte yandan, Adorno'nun benim en çok farkında olduğum İngilizce konuşulan dünyadaki bazı okuyucuları arasında fazla bozguncu tavırda olanlar beni endişelendirmiyor değil. Bunlar, bugün hakkında konuşulacak tek şeyin edebiyat olduğuna karar vermiş durumdalar, çünkü yalnızca edebiyatta toplumu biçimlendiren yapılara ve kavramlara erişebileceğimizi düşünüyorlar. Bunda çok büyük tehlikeler olduğunu düşünüyorum.

ZD: Deneyimin kaybına tutulan yas, yeni bir deneyim düşüncesinin başlangıcı olabilir aynı zamanda. Örneğin, Derrida'nın felsefesi bağlamında neden deneyimin kaybedildiği açık, çünkü deneyim bir program haline getirilmiştir. Kant'ın deneyimin imkânının koşullarıyla ilgili ünlü sorusunda sezilebilir bu zaten. Derrida, Bataille üstünden Nietzsche'ye geri dönerek "risk", "tehlike", "şans", "oyun" gibi öğelere başvurarak programlaştırılamayacak ve hatta tematize edilemeyecek bir "imkânsız deneyim"in peşinde. Blanchot ve Levinas'ın deneyim kavramlarına da yaklaşıyor zaman zaman.

OK: Şunu eklemek isterim: Adorno'ya göre estetik hiçbir zaman saf estetik değil etiktir. Bunun tersi de söylenebilir: Etik hiçbir zaman saf etik değil, estetiktir. İyi tavır için Adorno'nun kullandığı en önemli terim "*revulsion*"dır, tiksintiyle geri çekilme. Bunu hem estetik hem de etik tavır için kullanır.

RB: Adorno çoğunlukla yorumcularından daha iyidir. Belki de siz bir istisnasınız.

—

# HAVADAN SUDAN

Cem Atbaşoğlu

Yabancı öğrenciler ile konuk araştırmacılar için hazırlanmış olan kitapçığa baktım, orada da yazıyor: "'Nasılsınız?' sorusuna ayrıntısıyla cevap vermeye zahmet etmeyin hiç." Demek, bu söz gerçek bir soru değil de, esenleşilirken kullanılan bir ünlem. Türkçe'deki "n'aber" gibi; hani kimileri "haberi" almadan geçip gidiyorlar…

Üç tür karşılık var: İlki, "harika", "mükemmel", "müthiş" gibi bir şey. Bunlardan birinin ardına, havanın çok güzel olduğunu ekleyebilirsin. Şemsiyesiz yakalandığın yağmur "harika" olabilir, ortalığı nemli bir cehenneme çeviren güneşin ışığı da "mükemmel" ... Bu sözcükler öyle ayağa düşmüş ki, kendini gerçekten çok iyi hissedenler, vurguyu daha da pekiştirmek zorunda kalıyorlar, ek açıklamalara başvuruyorlar. İşleri tıkırındaymış, şundanmış, bundanmış, daha önce hiç bu kadar iyi olmamışlar… Olmuşlardır. Neyse.

Bir de "iyi" var. O kadarına gücün yetmiyorsa, "iyiceyim" de olur. Gerçek anlamı, –en iyi olasılıkla– "eh işte". Bunu işitecek olursan, lafı pek uzatmayacaksın. Bu tür sözlerin yarısı havada asılı kalıyor gerçi. Gene de, asansörde iki kişi kalmışsan falan hani… Duvardaki resmi incele. Susarak değil ama… Sessizlik yok! Lafı uzatma, dediysem, nasılsın, iyi misin, diye uzun uzadıya konuşma. Başka bir şeyden sözet. O yapış yapış yağmura "harika" demek bile, susmaktan daha makbul.

Kendini mutsuz, mızmız, kötü, tembel, sefil hissedenlerin işi zor. Amerikalıların çoğunun hayatında iyi günlerle harika günler birbirini kovalıyor çünkü. Bu "kötü"ler de üçüncü seçeneğe, "fena değil"e kalıyorlar. Evini özlediği besbelli olan öğrenciler "fena değil" diyor, yazılarının reddedildiğini öğrenen araştırmacılar "fena değil" diyor, bir sevdiği hasta olanlar "fena değil" diyor. Vizesi uzatılmayanlar, akşamdan kalma olanlar, yalnızlar... hepsi. Geçen gün, bıkkın suratlı bir adamla ta on ikinci kata çıktık; ben de onlar gibi olmaya çalışıyorum ya, hatırını sordum. "Fena değil"miş, asansördeki resmin özgün kopyasını Şikago'da görmüş. Bu "fena değil", böyle iş-

te. Oyunculuğun dik âlâsı. Ben sana onu mu sordum?

Az tanıdığım kişilerle konuşmayı pek beceremem. Sevdiklerim, kendilerine karşı huysuz, yeni tanıştığım kişilere karşı yabani olduğumu söylerler. Doğru. Çok derine batmış olmadığımda bile, en azından bunalırım. Dolayısıyla, "nasılsınız"lara dürüstçe cevap vermek benim için de olanaksız. Bana en uygun düşen hep üçüncü seçenek ama, birinciyi yeğliyorum. Yalanın büyüğü küçüğü olur mu?

Araştırma merkezindeki her odayı açan bir anahtar verdiler. Kendini hep harika hisseden, iyi huylu, iyi yürekli yönetici-sekreter hanım, "istediğin yere gir, çalış," dedi. Arı gibiler. Günaydın. Nasılsın? Harika. Sen? Ben de. Gülümsemelerin hiçbirinin diğerinden farkı yok. Hadi! Bilgileri toplayalım, sayalım, sonuçları yazalım.

Bu oyuncu karıncalar, ülkelerine kısa bir süre için gelmiş olan yabancıları, uzun süredir yaşamakta olanlarla bir tutuyor. Adım "konuk" ya, aslında konukluğum bir haftadan uzun sürmedi. Amerika'da, doğma büyüme Amerikalılar var, bir de oraya sonradan gelmiş olanlar. Biz, gerçek yabancılar, kısa sürede ikinci kümeye katılıyoruz. Küçük kümeleri yuvarlayıp birleştirme alışkanlıkları, istatistik işlemleri için gereken sayıları tutturma amacına yönelik olsa gerek: Anlattıkları ne olursa olsun, kanıt göstermeyi, olasılıkları iletmeyi çok seviyorlar.

Konukluk duygumun saltanatı biterken, usullerince esenleşmeyi, yolları kimseye sormadan bulmayı, kendi ülkemi konuşulacak konular arasında son sıralara itmeyi öğrendim. Hazırcevaplığı, lafı gediğine koyunca da kısa bir kahkaha atmayı... Az şey değil; bunların her biri benim için belli güçlükler taşır. Böyle böyle, yalnızlık hissim koyuldu, yazdığım, içimden konuştuğum Türkçe acılaştı. Huysuzluğum, yabaniliğim, hepsi doğru da, bunlar ilişkiye susamaya engel değil ki...

Kişi bu konuşmaları bir sesle özetleyecek olsa, "tıkır tıkır" demeli, ya da "tık tık". Benim alışkın olduğum konuşmalar, mıyır mıyır, fısır fısır, ya da gürül gürüldür. Bezgin, ürkek ya da coşkulu. Oysa bu küçük tarım-üniversite şehrinde yaşayan insanların çoğunun, pazartesiden cumaya düzenli akan, sabah yediyle akşam beş arasındaki her dakikaya eşit dağılan bir güçleri var. Ne taşan ne kuruyan. İşe isteksiz gelen, öğle yemeğinden sonra uyuklayan, sohbet ederken gülmeye başlayıp da toparlanamayan yok. "İyiyim" cevabı ne kadar kararlıysa, kahkahalar ya da üzüntü ifadeleri de o kadar temkinli. Tık.

***

Aynı ses, kaldığım evde de bir yerlerden çıkıyor: Bana evlerinin bir odasını kiraya veren Anna ile Adam, seksenlerine yaklaşmış oldukları halde hâlâ çalışıyorlar. Adam, şehrin tarım fuarının düzeninden sorumlu; sabah beşte gidiyor. Kasaplığı, çiftçiliği de var ama, o işleri artık bırakmış. Anna, bahçıvan. Fabrikalara, evlere bahçe düzenlemesi yapıyor. Çocukları birer birer evden ayrılınca, pansiyonculuğa başlamışlar. Beni havaalanında karşılama inceliğini gösterdiler. Hatta Adam davrandı, bavullarımdan birini almak istedi, mahçup oldum. Elletmediğim iyi olmuş, çünkü daha sonra Anna'dan öğrendim ki, on beş yıl önce kalp krizi geçirmiş. Kendisinde de yüksek tansiyon varmış, bir de kolesterolu yüksekmiş. Geldiğimin ertesi günü, mutfaktaki tezgâhın üstünde duran ilaç şişelerini gösterdi, bıraksa Adam'ın ilaçları almayı hep unutacağından yakındı. İlaçların sabah sütüyle birlikte, bir de süt ile sebzeden oluşan akşam yemeğinden sonra alınması gerekiyormuş. Tıkır tıkır. Öğleyin sütün yanında biraz daha lezzetli şeyler yiyorlar. Izgara tavuk, biftek... Benim aklıma estikçe yemek yememe, fincan fincan kahve içmeme şaşırıyorlar.

Anna'nın sigaraya allerjisi varmış. Hiç işitmemiştim. Ne demekmiş? Amerikanca'da "dumandan rahatsız oluyorum" demekmiş. Bu meret hayatı kısaltıyor, sevdiklerim bunu içtikçe aklıma erken göçecekleri geliyor, korkuyorum, içmesinler de daha uzun yaşasınlar… Yok. Allerji var. Kaşıntı kadar somut, haklı, mesafeli bir şey. Tık tık. Nasılsınız? Çok iyiyim. Ne var ki, sigaraya allerjim var. İçimden belirtilerini sormak geldi, vazgeçtim. Evde sigara içilmeyecek. Eh, kendimi buna hazırlamıştım, bahçede okumaya alışmam gerekti, o kadar. Hatta Adam'ın akşam yemeğinin üstüne sigara tüttürdüğünü gördüğümde şaşırdım. Yalnız, ben bahçede yaşamak zorunda kalmanın haklılığıyla dumanı gerine gerine üflerken, o, dumanı yere tükürür gibi veriyor, sigarasını da avcunun içinde saklıyordu. Bu yaşta. Sordum. "Yok, biliyor," dedi, " ama görmese daha iyi. Üzülüyor." Of of, birbirine sevgisi nefretine ağır basan, ölünceye kadar birlikte yaşama sözü vermiş olan her çiftin, bu çileyi çekme yöntemleri var. Bunlarınki, birbirini gözetmeye dayanıyor, ya da yıllar içinde öyle olmuş. Bizim evdeki yöntem farklıdır; ikimiz de, tek başına uzaklara gitme, yalnız kalma arzularımızı arada bir karşılıklı itiraf ederiz ama, birbirimizden vazgeçemeyiz. Savaş, barış, savaş, barış. Belki orta yaşa özgüdür, belki de huysuz adamların evli-

liklerine. Adam ile Anna hiç kavga etmiyorlar. Şakrak, anaç bir kadınla, kendinden, hayattan, her şeyden hoşnut bir adam. Anam babam bu kadar gamsız olsalardı, ben de daha sıcakkanlı, iyi huylu olurdum. Bu yaşa geldiğimde karım da beni böyle sever mi? Hem ben bu adamın yaşına gelebilir miyim ki?

Yalnızlık, hasedi de körüklüyor.

***

Televizyonu pek seyrek açıyor, çoğunlukla da hava durumu kanalını izliyorlar. Çiftçilikten kalma bir alışkanlık. Sıcaklıkla, yağışla yetinmiyorlar; nem oranını, rüzgârın yönünü, şiddetini, yağış olasılığını, nasıl bir yağmur yağacağını uzun uzun konuşuyorlar. Her sabah Anna'dan ayrıntılı hava raporunu alıyorum. Mısır tarlalarının, komşunun köpeğinin, torunlarının yağmurdan, sıcaktan, nemden nasıl etkileneceğini biliyorlar.

Gitgide kaynaşıyoruz, o tık tık konuşmalarımız değişiyor, hatta bazan ağzımdan Türkçe çıkıveriyor. Bir ara, bunlar başka Amerikalılara benzemiyor, diyecek oldum. Saçma. Haset de ayrımcılık eğilimi de bitmiyor, olsa olsa biraz budanıyor. Neyse, Türkçe konuşup da "pardon?" karşılığını alışım epey gülünç oluyor. O yakıştırma tanıdıklık duygusu bitiyor hemen. Tanıdık değiller ama, olsun, tanışıyoruz işte. Türkçe söylediğim hiçbir sözün Adam'a da Anna'ya da hiçbir şey ifade etmeyeceği gerçeği, üzmekten çok şaşırtıyor beni: Sen o kadar şeyi paylaş, aynı evde yaşa, aynı şeylere gül, sonra günün birinde "çok yaşa" dediğinde karşındaki boş boş bakmaya başlasın. "Çok yalnızım" de, anlamasın. Çok tuhaf. Üst üste "çok çok çok" dediğimde kapıldığım duygu gibi tuhaf. Bilgisayar hiçbir arzumu yerine getirmez olduğunda yaşadığım aldatılmışlık duygusuna da benziyor biraz. Hani artık iyice içli dışlı olunmuş bir makine ansızın hiçbir komutu anlamamaya başlar da, insan inanamaz, içinden "yalancı!" demek gelir... "Bal gibi anlıyorsun da, anlamazlıktan geliyorsun."

***

İki eski arkadaşım ziyaretime geldi. Evlenip Amerika'ya yerleştiydiler, en az dört yıllığına. Türkçe konuşmayı özlemişler, eski arkadaşlarını özlemişler, kendilerini hep biraz yabancı hissediyorlar. Evin odalarından birini kiraladılar, geldikten iki gün sonra da bütün izinlerini burada, benimle geçirme-

ye karar verdiler. Anna, "arkadaşlarını çok sevdim," dedi. Sabahları ben işe gidiyorum, İhsan uyuyor, Selda Anna ile bahçeye bakıyor, havuzdaki balıkları besliyor. Akşamüstü şehirde bir yerde buluşup bira içiyoruz, konuşuyoruz. Selda'yla İhsan birbirlerine çok düşkünler, yorgun düşecek kadar. Dengeleri ince; birbirlerini hiç acımadan kırmak, sonra da tekrar sokulmak üzerine kurulu. Ormanda kaybolmuş iki çocuğa benziyorlar. Tanıdığım... şeylerle, tanıdığım durumlarla karşılaşınca seviniyorum ben. Birlikte Şikago'ya gittik, İskele'de yürüdük, gökdelenlere çıktık, yanımızdan süt içen, sigara içmeyen, dimdik, sağlıklı Amerikalılar geçti, biz kamburumuzu iyice çıkarttık, konuşmaya devam ettik. "Nasılsın?" sorusuna ayrıntısıyla, havayı suyu karıştırmadan cevap vermeye doyamadım. İki aydır konuşmak zorunda kaldığım dilin keçiboynuzu tadından usanmışım. Bu dilde bütün yaşantılar biraz yabancılaşmış, üstelik o tık tık konuşmaların sonuna eklenen havayla su, sevinci, hasreti, merakı, yılgıyı iyice seyreltmiş meğer. Konuştukça açıldım. Onları güldürmek, şaşırtmak, ağlatmak, eğlendirmek istedim. İki aydır gülmediğim kadar güldüm, hatta bira yerine viski içtiğim bir akşam ağladım. Üçümüz de doyduk.

***

Yola çıkacakları sabah, Anna'yla Adam'ın evde olmadıklarını farkettim. Kiliseye ona doğru giderlerdi, Adam'ın kamyoneti de yerinde yoktu. Bunda bir iş var. İkinci kahvemi içerken Selda aşağı indi. Günaydın. Söyle bakalım, yola çıkmak mı daha güçtür, yolcu etmek mi? "Bu sabah için pek uygun bir konu değil," dedi Selda, "üstelik tam yola çıkacakken yansız, sağlıklı bir değerlendirme yapamam." Pıstım. Ooo, acı Türkçe hortluyor, İngilizce'ye çalmaya da başlıyor, üstelik Amerikan deneyciliğiyle birlikte. Ayrılıkları hiç sevmem. Zaten İhsan da aşağı iner inmez "hava harika!" dedi, arkasını döndü, kahve süzmeye koyuldu. Kapıyı açtım, baktım, gerçekten de hava harika mı sana! Hadi bakalım. Bu ihtiyarcıkların başına bir iş gelmiş olmasın? Saat on olmuş. İhsan'la Selda on bir gibi çıkarlar, hayırlı yolculuklar, ayrıntıları düşünmeyeceğiz, zaten tekrar dil değiştiriyoruz. Önce kütüphaneye gider çalışırım, sonra havuza giderim, öğleden sonra kütüphaneye gider çalışırım, akşam olur. Şehirde bir şeyler atıştırıp kendimi bir sinemaya attım mı, uyku saati gelir. Yarın iş günü. Erkenden giderim, çıkışta da kütüphaneye gider çalışırım.

Adam'ın kamyonetinin homurtusunu işittim. Sırtım kasıldı. Baktım.

İçinden Anna çıktı. Yalnız. Eee? "Günaydın." Günaydın. Eee? "Tam yola çıkılacak hava," dedi, "nem azalmış, hafif esinti de var, soğutmayı çalıştırmadan gidersiniz. Bütün gün soğutmayla gidince baş ağrısı yapıyor." Onayladık. Eee? "Adam'ı hastaneye kaldırdım," dedi. Gece göğsüne ağrı girmiş, apar topar gitmişler. Eh, söylesene teyzecim, anlatsana, biz hava durumunu böyle laf olsun diye mi konuşurduk... Yine mi başlıyoruz, tık tık... Hay Allah, hiç işitmedik gittiğinizi, enfarktüs mü? Değil galiba. Şükür. Bize neden haber vermedin? "Sağolun, yapacağınız bir şey yoktu ki, atlayıp gittik, sonrası doktorlara ait." Gidip görsek, dedim, "odasında telefon var, bak numarası şurada yazılı," dedi. Tık.

Selda son kahveleri getirdi, bir sigara daha yaktım. Hep burada kalamazlardı ya, işleri güçleri var. Bahçeye dağılmış elmaları gösterdim. Bu ağacın elmaları çarık çürük ama, Anna onlardan püre yapıyor. Hemen toplamazsan tavşanlar kapıveriyor ha! Elimiz değdiğinde şu sepete bir iki atıyoruz. Selda biliyormuş, Anna'yla her sabah toplamışlar. İhsan "nedir elma püresi?" diye sordu, "hani bebeklerin yediğinden mi?" Tarif ettim. Tıkır tıkır. Adam hastanede. Tık.

Şehre kadar birlikte gittik. Amerikalıların dinçliğiyle ölçülü neşesini yolcu etme törenine uyarlayıp taklit ettik. Bayağı da güldük hani. Benim rolüm, sanki ertesi gün gene görüşecekmişiz gibi havadan sudan konuşmayı gerektiriyordu. Onlar da beni şehirde bırakırken teşekkür edip çalışmalarımda başarılar dilediler, "Türkiye'ye dönmeden önce sen de bize gelebilirsen seviniriz," dediler. Sesler hep yüksek perdeden, hatta tam İhsan gaza basarken de düpedüz bağırarak. "İyi yolculuklar!" "Hoşçakal!" Son hecedeki "a"lar kısa olacak. Böylece, kahkahalar arasında vedalaştık. Kütüphaneye, oradan yüzmeye, oradan da kütüphaneye gittim. Tık tık tık. İhsan da benim gibi, ya iyi bağıramıyor, ya da "a"ları çok uzatıyor.

***

Ertesi akşam eve döndüğümde, Adam'ı bahçede buldum. Anna'nın ışığı sevmeyen çiçekleri için gölgelik yapıyordu. O sabah bir iki tetkik daha yapmışlar, enfarktüs olmadığı kesinleşince salmışlar. "Doktorlar çok kuralcı," diye yakındı, "her hasta her gün tartılır mı yahu? Üstelik saat kaçta, biliyor musun? Sabahın üçünde. Dün gece yatmadan, sakın beni tartmaya gelmeyin, dedim. Dün neydiysem bugün de oyum." Oksijen maskesini de

çıkarıp atmış. "Kendilerini sağlama almak için yapıyorlar bunları, başlarına iş açılmasın diye." Hava gene ısınmış, nemlenmişti. Sen de tam taburcu olacak günü buldun, dedim, bir gün önceki ılık, kuru havayı anlattım. Türkçe'de "limonata gibi" deriz. Bu benzetmeyi çok sevdi, uzun uzun güldü. Sigara tuttum, yaktı. "Eee, gitti seninkiler, gene yalnız kaldın," dedi. Evet, doğru. Başka ne desem? Konuşma buraya kadar usulüne uygundu, şimdi içeri girerken söyleyecek bir söz gerek; bitirirken kısa bir söz iyi oluyor. Bu durumda ne demeli? Ya, gittiler. Kapıya doğru seğirtiyordum ki "sen nasılsın?" diye sordu, "kaç gündür görüşemedik." Hadi cevap bul bakalım. Üç seçeneğin var. Amca işine bakacak. Testere elinde, bekliyor. Fena değilim, dedim. Sonra biraz ayrıntıya girdim: İç güveysinden hallice. Açıklamam uzun sürdü ama, sonunda anladı. Galiba.

—

# Mehmet Taner

## KUMSALDA

Denizin uğuldayan ağzında kum
Gibi soru var: kumlar: başka ne giz,
Ne kanatlar ne anahtar ne şifre –
Yanıtlar boyunca soluyan yanıt
Suyun kıyıya attıkları içinde
Bu kaburga yaratık, bu ıssız tekne.
Onardım durdum kovuklarını anlamın
Efsaneden gelen nefesle eskiden:
Kıyı boydanboya adresindir diyordu
Zaten o mektubuz, bize gönderilen.

O ifşa. Gene de sırf işiteyim diye
Yaradıldığım kuytudan inmiş bir seda,
Bileyim diye bir doğadan geldiğimi
Yaslarım kulağımı sarp kayalara.
Derler ki kulakta başlar kimi gövde
Sesler olduğu kadar, suskular için de –
Ah Ses. Ah Susku. İkisini de dinledim:
Takırdayıp duran
        Gecenin kemikleridir kelimelerim.
Sade uğultu, ne ruh ne beden.
Döndü halatlarda düğümler, sıla bitti,
Açıldı uykum, yelkenler gibi serenlerden.

LİR VE THANATOS

Boşluk tanrı, Elimin Arka Yüzü
Boşluk Tanrı, Elimin Arka Yüzü. Ebed.
Ve Ezel'den gelen sesler önünde
Açmış Cephe.

İki ân arasında beliren
Karanlıklarımı öp ey –
O çifte barınakta
Çayır bulan ruh.

Açlık Tanrı: aç kalan, vakte:
İki kolumdan çek benim: uç, iki Sidre.
Uçurum
Beni yükselt.
Beni seyrelt, mesafe.

İki-Zaman Tanrı;
Bu yoku tut. Bu yoku bırak.
Dirhemsiz Kantar, ey Öksüz Çırak.

Erimiş kızıl ıssız
Evren,
Erimiş ak
Katafalk.

# İzzet Yasar

## GÖSTERMELİK

sofrası kalkmış bir halk sallan bullan
alır komut derin gömük babadan
verir aptesini ayrıksıya

şerefli mezun sekiz eylüllerden
kornalarla değiştirir göstermelik
bir donizetti kuklası yakar seyrine

değnek sopa yollarda hamambabaları
kendi tasvirine alıkmış karacavcavlar
hayal kepenkleri ölü gözüne fingir kapalı

aşka işte yine yer yok kıya boyunda
yılgı akız caddelerinde yokmeydanlarında
italyan yokuşunda tek cartada kaçgun havası

hepimize yakın tarihte nice kolkurçak
devletin düdüğüne bas tutarak
desturun bir fasıl da böyle geçmiş olsun

HIZAR

O uçsuz budaksız masanın çevresinde
meşrutiyet ruhları toplanmış
kaderler ağza alınıyor

ortada yapma çiçek var yandan geç

şairler kapıda dil yalamaya dizilmişler
düzyazılar doğularda dağlara kakılırken
öz ve taşımalık taş türkçe

etrafta budunbilim kodunsa bul

ey türk ne ulusun
ne zor yükselmem yükseltilerine
kurduğun yapılar başımı döndürüyor

uysal boynumu ulusallıklara uzatıyorum

babam hazır hızar çalışırken gözümü de dil
biçe biçe *avanti* içimde tam yol geriye
beynimi ikiye açıp koklayagör

hakikatin rüyalarımda gizlidir

# Cahit Koytak

## PARALI ASKER KSENNİAS'TAN ATİNALI ŞAİRE MEKTUP (M.Ö. 399)

Sevgili dostum, bana sorarsan eğer,
    Mısralarındaki tanrısal ışımalara rağmen
Yine de cebindeki son meteliği
Karşına çıkacak ilk dilencinin
    Sadaka çanağına fırlatır gibi,
Cakayla, zevkle bırakabilirsin artık
Şu sana bunca yıl on paralık
Hayrı dokunmayan edebiyatı,
Altın dişli simsarlarına onun
    Ve ağzı süt kokan heveslilerine...

Onca emek ve dehan karşısında
Domuzuna susan eleştirmenleri,
Atina'nın kokuşmuş sanat çevrelerini
Hasetten çatlatırcasına
    Tadında bırak, dostum, tadında...

Bırak, tanrılara dil dökme sanatında
    Seninle boy ölçüşmek için
Panayır hokkabazları gibi
Sırıkların üstünde yürüyen
    Şair eskilerinin,
Sıfırı tüketmiş rakiplerinin
    Yorgun midelerini çürütsün
Bütün o baharatlı,
    Soslu estetik kaygılar.

Bundan sonra ne yapacağına gelince,
Selâmeti, bence, Küçük Asya'da
Cömert ve değerbilir Kyros'un
On bin darikos tutarındaki
Dostluğunda arayabilirsin, benim gibi.

Hiç değilse, burada,
Barbarların arasında
Ne felsefenin dolambaçlı yollarına,
Ne de şu suyu çıkmış
Homerce teşbihlere, süslemelere
Başvurmak zorunda kalmadan
Yüceltebilirsin teninin
Ve yüreğinin sızlanmalarını
Şiirle yüceltmek istediğin yere.

Kırk yaşından sonra hayatın
Boşunalığını diline dolayan
Kısık sesli bir yalvaç gibi
Atina sokaklarında sürüne sürüne
Ya da kötü mumyalanmış
Bir Hyksos prensi gibi
Kibar muhitlerin boş övgüleriyle
Elden ele eriye çürüye
Ölmek mi güzel, dostum?

Yoksa, tepesi atınca dünyayı
Gözünü kırpmadan
Masada bırakıp kalkmasını,
Böylece, hayata da ölüme de
Yukardan bakmasını bilen
Gerçek bir soylu gibi,
Ne zekânın ne de şöhretin
Diş geçirebildiği bir tanrı oğlu gibi
Çekip gitmek mi güzel?

Hem de, dostun için
    Pek değerli olduğunu bildiğin
Levent bedenini, ince ruhunu
Orada histerik ayinlerde
Karınlarını leşle doyuran
    Kurtlara, solucanlara değil.

Burada, Asya'nın vahşi steplerinde,
Dişlerini, pençelerini
Belagat zanaatının ince salyalarıyla
    Gizlemeden,
Dumanı üstünde sıcak
Etle doyuran arslanlara,
    Leoparlara sunduğunu bilerek...

*Can dostun Arkadialı Ksennias,*
*Sardes, Herakldan sonra 612, Eylül*

HARRANLI MÜNECCİM

sonunda yağmur yağacak,
hem öyle bir yağmur ki
yapılmayan işlerin,
ödenmeyen borçların,
tutulmayan sözlerin
        mazereti olacak.
ve kefareti, uğruna bir tazenin
kalkıp yollara düşmeyi
ve kaderle güreşmeyi bu yaşta
        göze alamamanın...

öyle bir yağmur ki, aylarca
        belki yıllarca yağacak;
senatoyu su basacak,
        sarayı, kiliseyi...
ve patriğin külahını
snodun çamurlu tortuları  üstünde
yüzdürecek kadar
        yükselecek sular;
yağlı takkelerini yüzdürecek kadar
çerçöple birlikte,
        kavgayı kızıştıran ruhanilerin;
ve takma başı üstündeki
        takma perçemini
        biçare imparatorun.

elmas sertliğinde yağacak,
sabır inceliğinde...
ve yasaları eritecek yağmur,
töreleri - o yıkılmaz sanılan
kaleleri, kurumları falan..
yer gibi sağlam, gök gibi her yerde
diyerek şanını yücelttikleri
ama kanını emdikleri,
kökünü kemirdikleri
köhne devleti...

öyle bir yağmur ki...
allakbullak edecek piyasaları,
dinleri, sanatları, ülküleri;
maskaraların suratlarına sürdükleri
boyalı pudra gibi eritip akıtacak,
pudra şekeri gibi...
dilleri, üslupları, retorikleri.

ve siz ey, süslü seremonilerin,
sadakat gösterilerinin,
ödüllerin, nişanların altında
yamalı ciğerlerini,
tahta cambaz bacaklarını
gizlemeye çalışan
yeteneksiz saray şairleri!

o yağmur yağınca,
o büyük yağmur,
teranelerinize can katmak için
cıvıltılarına kulak kabarttığınız,
tahsisat-ı mestureden ödenekli
ilham perileriniz,
ilham fareleriniz
yuvalarından dışarı vuracak,

halkın yatağının, yastığının altından,
gardıroplarından fahişelerin,
akla gelen her kuburdan,
hatta ayak yollarından muhaliflerin;
hem de leşlerinin kuyrukları
sizin burunlarınıza
dolanmış olarak!

o yağmur yağınca,
o büyük yağmur,
kemerli, revaklı hayalhanelerinde
arp çalan, neşide söyleyen,
iskambil falı açan
ve tatlı ürpermeleri içinde
ölümlü ihsasların
aşk oyunlarıyla oyalanan
zarif ruhlarını çürütecek rutubet
ve rakik vicdanlarını
suskun entellektüellerin

ve yıkayacak o büyük yağmur,
silip temizleyecek
noktasına, virgülüne kadar,
halkın belleğine balçıkla sıvadıkları
bulanık satırlarını,
görece lekelerini şöhretimin;
o göçebe serazen güzeliyle yaşanan
küçük, masum macerayla ilgili...

bunları ben söylüyorum;
en uzak yıldızlara,
ziclere, atlaslara bakarak...
ben, El Harizmi'nin gözde tilmizi,
–öyle olduğu için de
Bağdat'ta tutunamayan,

Roma'da anlaşılmayan,
ve Bizans'ta, elli yaşında
tam yıldızı parlayacakken
adı ikon kırıcıya
ve kart hovardaya çıkartılan–
ben, yıldızbilimci, şair,
Harranlı Leon:

ben, matematikçi, mimar, ressam;
rum ateşinin mucidi;
hendesede hace-i hacegân;
yedi dilde konuşan,
üçünde yazan-bozan;
gizli ilimlerde,
bahusus maraz-ı kalpte
ve inkisar-ı aşk ve muhabbette uzman;
diline hâzık hekim,
eline mahir cerrah;
tarid-i cin ve sihir,
ilahiri ilahiri ilahir...

## BAĞDATLI ŞAİR

Yıllardır bekler idim
Sarayın kapısında;
Her öğün sadaka çanağımı
Ve başımı eşiğine vurarak...

"Efendimiz, efendimiz, kulunuz
Hünersiz, sermayesiz,
Ne yapsın arastada?"
Diye her geçenle içeri
Haber gönderir idim.

Durdu durdu da, ahir
Sadaka çağımı kırıp
Ve umutlarımı tekmil,
Yollara düşer iken,
İlham geldi ki zâhir,
Ferman çıkardı, sahip:

"Gül satsın!
Can kokusun almazlara
gül satsın!
Gün ışığın görmezlere
mum satsın!
Güvercinlere
yem satsın!"

Sây kuldandır, kavlince
Ve pay da padişehten bilip:
"Gül satıyorum ha!
gül satıyorum!
Mum satıyorum ha!
mum satıyorum!
Güvercinlere
yem satıyorum!"

Deyu avaz avaz çığırıp
Çarşı pazar koşarken
Kalabalıkta bir el
Tutup çekti yenimden;
Dönüp baktım ve bildim:

"Yine kör talih!" dedim,
"Yine kör talih ve kem nazar!
Evvel ahir müşterim...
Yine şu hinoğluhin simsar,
Yine şu sağır tellal,
Şu sağır, kısık sesli...

Pahasın kırmak için
Bak şimdi, kelepirci,
Malı nasıl kötüleyecek!"

"Seni ham şair!" dedi,
"Seni iş bilmez mum taciri!
Körlerin en hakiri,
Körlerin akılsızı seni!

Söyle, ne yapsın senin
Mumlarını, şu yatık
Mallarını kör talih?
Ne yapsın mumlarını senin
Bakarkör kalabalık?

Satabilirsen nasa
Gözlerini sat, ahmak!
Gözlerini sat önce;
Sonra gör bak,
Mumların,
Mumların ve güllerin
Nasıl kapışılacak!"

Mahmut Temizyürek

## Boşlukta bir akarsu

Boşlukta bir akarsuyum
Bir uçtan bir uca geçen boşluğu
Zaman oynaşır içimde
Güneş emer toprak sorar
Göz kamaştıkça o tatlı yanılmalar
Oysa ne başlangıcım ne sonum
Akan bir gümüş madeniyim gece
Gündüzüm elmas uyku
Sesim var kuşlara şaka
Gövdem uzanır yıldızlara
Ki varlığım boşluğa damla damla sızıntı

Varlığım yadırganmaz bir yeryüzü konuğu
Yadırgansa da acı vermez koynu yalnızlığın
Kuşların konduğu bir noktayım gökyüzünde
Hiçlik kadar koyu
Hissettim bunu senin boşluğuna sızlanırken
Tam öyleyken yanıbaşımda buldum seni
Senle başladı keder bir daha
Beter bir bulantı, daha, daha
Akıp gidiyor o çağ bu çağ
İçine ne yazılsa silinecek bir dağ
Gibi bir akarsu
Hiçliğim uzadıkça buharlaşan akarsu

## İnsan yenidir

Her an yenidir insan
Yenmiştir örneğin içindeki önceyi
Bir mermer gibi parlamıştır bellek
Bozguna uğramıştır anıların hükmü
O başa yeni bir şapka, şapkada ince bir şerit
Süzülür gider nasıl da kırmızı
Bir çorap bile yeniler tam bilekte
Aşık kemiğinde bir kent arması
Islığa gücü varsa notasıyla gezinir
Sözler dolar diline dağlar geçer onu da
Gözü kamaşır neye baksa yeşil erik orda burda

Kendisi değilse yenidir insan
Zaman yalnızca geçer gelir
Herkesin içindeki boşluk gibi gezinir
Sakınmadıkça gövdesini
Yundukça soğuk sularda tir tir
Aklına sevişmek düştükçe yerli yersiz
İççekiş buğulanıyorken taze bir ten belirir
Bastıkça yeryüzüne gıcırdar dünya
O dünyaya ses verdikçe yenidir

## Abartılar

Abarttığımı düşüneceksin gene sen diyorsun göl bu bense okyanus
Senle ben aynı şarkıyı dinleyip aynı yerde ağlıyoruz
Kim diyebilir ki kömür kara sana
Bir papatya gibi duruyorken kömürün yanında
Oluyorken ah incelik, ah kibarlık, sen bize neler ettin
Aşkımızı verdin kalabalıklara
Onu bir konuya indirdin
Öğüde çevirdin hayata dair
Kâğıda geçirip susuz bıraktın serçeyi
Sana bakıyoruz ey çiçek sen bir garip gelensin
Büyüksün, içimizdekinden daha büyüksün
Annen desem değil, babannen de değil
Ülkesiz kalmış prensesler gibi her saniye ağır gelensin.

Var mı yokluğun adı, ben onu hiç görmedim
O şarkıyı da görmedim, yok biliyordum seni görene kadar
Zaten acıya kandım aldanıp yaşamak diye
Sefil oldum, eksik kaldım, üzüldüm
Boyuna uzanacak kadar büyüyemedim
Bununla geldim işte nasıl yorsam
Da tutsam bacaklarından aşkın eteğine saklansam
Herkes o yeri kalbinde arıyor oysa değil
Orası sürgün yeri
Kalbimiz kalabalığa taşkın, dahası yanık süt gibi
Unuttuğumuz her şey dibini tutmuş ya da tuz buz
Elbet küseceğimiz gün de gelir
Unutkanlıktan ağlayamaz oluruz.

Herkes unuttuğu yerden başlar kendine
Yeni bir sözcük olur belki bir nota
Her düğme düştüğü yerde bulunur
Her buluşma bir ayaklanmadır ezelden beri
Öfke ne güzel yakışır bakışlarına.

Nur Gülüşüm Sedef

**kadınlığım kadar**

korkum: kaburgaların kıyıcılığının soyunmasıydı erkekliğinden
suçum : avuç içleri avutulmamıştı çocukluğumun
ve göğüslerimin kahvesinden
göbek çukurumdandı beden

bir kadın sanki uykumu uyuyor
göğsümde sıkıntılı bir mızıka uyuyor
rengim mürekkep, bu fena
ve fena fırtınası terleyen fahişelerin
hele kekremsiyse bacakaraları
tası atan hırçınlık, taciz doygunlukları

ihanete inat korsan sevişmelerimden geriye
arap hali bedenin. ayrıntısız elbette.
rafımda rakı, çakmak taşı dolu ağzım
ve bir arşın yenilgi kalan
bu naftalinli akşamdan

küf tutan organım susuz
esrar sarısı tenim
sanırım kurtuluşum tuz
basmada yaralara

palyaço kılığında bir baba yanaştı yanıma
bakire ve piçtim ruhu pazara sürülen
ısırgan artık tanrıya inanırdı
ve ben ne zaman konuşmaya başlasam
gök gürültüsü bağırıyor elinde kuran
uyan! ve bana bayağılan
bense beğenmiyorum sokakların dedikodusunu
karışıyor kırmızı şaraplı kurgularıma kokulu bir im

ama biliyorum
o kasımpatı bedeniyle dilberim
alsa beni!
korlaşan korkumu sarsa sarsıntıyla iyileşirim.
yoksa ben bilmez miyim
yanardağın taşınmaz taşı bu
yanık ayaları sevgilinin
nota kâğıdına mırıldanan mektup

cesurca gezinir mayıs böcekleri tavanaramda
bir de kızların yazyüzlerindeki çiller
rahat oturan sıkıntılı adamlar
– sıkıntıya dadanan rutubetli pasak
akışı kalay alaşımının parıltısı çeliğin
öpülesi kaktüs iğnelerinin kaytarması zamandan

bir de adamım var kara kavrukluğu idam
yaz yağmurlarında kışlar başı
kapı aralarında küskün konuşmalar
döl tutan kadınların şakak terleri
bakire çeyiz sandıklarının sabunsu kokusu
dahildir rüyasına
onu da aşkla...

*İki*

içimde çırpınırken bir dalgıç kuşu
vahşi bir tay çıktı yoluma
sevgilimeşim dedi sakınmasız
şimdi sol koluyla boynumda
hıçkırmadan susmanın sustası
ve he'siz di haydutlara
bir sevdi ölmek gibi

mendili mi?
dörttü katı terdi boynunda
ben solgunkızı dalgın anakaranın
birden
kahrettim karıncalara karnımda dolaşırken
karardı ruhum kandil aradım
koşması gibi yavru geyiklerin karda
mızıkama sığındım sıkıntılı elim ermedi. ölemedim.

kum saatim titredi şarap kupama
gök böğürtülerine karıştı akarı
pas kaplı tabancam artık elimde erise de tutmalı
şakırdayan sedefimi şan olsun diye kır saçlarına
kırık konuşmalarımı nefes diye
uçan halının simbadına
küfürlerimi sonra, küflü gümüşün kanlı kılıfına
hep ona...

konuştum onunla yoktum başka
işte dedim. al tut bunu dedim
yetmezse kuytu kuyumdan dindir kendini
çinili çanağımda incilerim var benim
gündüz sev beni karıncalansın kadınlığım
duymadı bile
usulca dokundu başımdaki şapkaya
mahmur, mahsus, mahir ellerin dokunuşuyla

ah içimdeki beti benzi solmuş nazenin cenin
senin de mi kanına girdi kaldırımlar
senin de mi telef edildi içindeki can
ama yine de
kalelere dikmedim nefti renkli nefretimi
yoktu onların gaddar hayatlarına lanetim
yoktu bir tek korkanım tanrı katında
rahatım

ne geyikler ne taylar çiğnedi çiğnenesi yurdumu
bir de pelikanların anımsattığı yaslanma duygusu
bir de
kargaların karanlık bakışı
o da yasadışı

bekâr belim bir çığlık attı
alkışlanmadıkça çoğalmadandı belli ki
içim çağlayanlardan dökülmeli
gümbürtüsüyle üflemeliyim mızıkamı
şehirlerin üstünde çınlamalı sesi
sonra:
deniz kızı olmak istemedim hiç
heybetli binalar sıkıştıramaz ışıltımı
ve titremem o kızın daktilo yankılarından
gaddar çingenenin elindeki çıngırak
oynatmayacak yahudi yazgımı
evet çıplak ayaklarım, korkmuyorum bundan
onlarla sevgiliyim kadınlığım kadar.

*Adapazarı*
*Temmuz-Ağustos 1999*

# Salih Bolat

## GÜZ ŞARKISI

bu akşam nedense üzgün duruyor dolunay
büyük kentte okumaya giden oğlunu
istasyonda uğurlayan baba gibi
tren gittikten sonra, bir süre daha
bir bankta öylece kalmış, yalnız, kaygılı
makasçının karanlıkta titreyen fenerine bakıyor.

rüzgâr ağaçları hırpalıyor güvenpark'ta
polis panzeri paslı bir çapa gibi akşama atılmış
kanlı bir korsan gemisinden
kuşkuyla tarıyor yağmuru, durakta otobüs bekleyenleri
tavernanın puslu ışığını, satıcıların telaşını
yaprakları: bilinmeyen bir dille yazılmış mektuplar
uçuşup duruyorlar ve kimse okumak istemiyor
sokakları: bir çocuğun kaybolma korkusu
ölümün uyandırdığı çan
şarkıları: sen beni kuşatan iç denizsin
ben senin en derin yerindeki batık.
yıldızları: boşlukta susmuş birer ağız
uzaklığın kor hali.

kayalardan boşalan su kadar kalabalık, samanyolu
ölmüş bir askerin kılıcı kadar yalnız ve sessiz
çimenlerin üstünden geçen yaralı yaz, nasıl
kapatırdı gözlerimizi, molada biraz daha uyumak için

kanatlarını karla yıkayan anka gibi düşseldi
komşu evdeki çatal kaşık sesleri gibi gerçek
nereye giderdi, bağdaki terkedilmiş kuyudan fırlayan güvercin?

baharat şişeleri gibi yanyana dizilmiş telefon kulübeleri
karabiber nedense az kullanılmış
işte sumak, daha çok var
kimyon bitmek üzere
tarçın kalmamış ama kokusu duruyor
(kıştı. annem yaşamdan yaptığı çorbayı kâselere koyuyordu
adını bilmediğim birisi gelmişti. kuzeydendi.
ayakkabısı ve ceketi kar içindeydi eve girdiğinde.
raftaki kitaplardan birini çeker gibi duruyordu
biraz dalgın, sanki aradığı kitabı bulamamış
düşkırıklığı içinde bakıyordu penceredeki gökyüzü kesitine.
babamın ayak sesleriydi yukarı odadan duyulan.)

hatırlamak istiyorum çok önceden sorulmuş adresi
hangi evi tarif etmiştim, hangi lambayı, hatırlamak istiyorum
kimdi o adam, ben kimdim, annem, babam kimdi
nereye koyardık zeytin sepetini kullanmadığımız zaman
bahçe kapısının menteşelerini kim yağlardı
kim süs biberi, maydanoz ve tere ekerdi bahçemize
yıldızları kim toplardı sabahları, dolunayı kim
ters dönmüş bir terlik gibi tutardık ellerimizi
odun sobasının sıcaklığına
habersiz gelen misafirlere uzatana kadar.
kimindi akşamları "bozaa!" diye bağıran gizemli ses
hiç görmedik, kimdi kapıya pekmez tabağını bırakan
fırını yakan ve ilk ekmekleri çıkaran
nerede okunurdu uzaktan duyulan ezan?

işte aynı gökyüzü, tıpkı şafaktaki gibi
incirlerin ve zeytinlerin arasından
görünüyor, cevher kazındığında ilk parıltı
açılmış bir kucak gibi tarlalar
bekliyorlar bir göğün şimşeğini sevmeyi
ah, uçmuyor bir yalnız şahin bile
bu güz vakti, bakır yatakları boyunca
kim sorar sebil hüznü
yitik ayı kim arar?

bu akşam nedense üzgün duruyor dolunay
dev projektörler aydınlatıyor minareleri, kocatepe'de
namazdan çıkanları, varlığın anlamını kabullenen adımlarıyla
ışığı avlayan yarasaları, bir melekle yarışan dumanı
çınarları, sevişmekten bitkin düşmüş sevgililer gibi
yolun kıyısına devrilmişler
iki dilenciden birinin gırtlağındaki deliği
ötekinin kesilmiş sol bacağına eklediği boşluğu
askeri cenaze töreni için hazırlanacak avluyu

(evimizin avlusunda bir ateş yakmışlardı
kızılderililerin yaktıkları ayin ateşi gibi
annem ve komşu kadınlar bazlama pişireceklerdi
hamura gömeceklerdi yumruklarını, yoğururken
köze gömülen patatesler gibi
oklavayı tutacaklardı, una bulanmış elleriyle
–dionisos şenliklerinde defne saplarını nasıl tutarsa tanrıçalar–
güven veren sesleriyle şundan bundan konuşacaklardı
yorulacaklardı göğüs germekten hayatın isteklerine
sonra geçici bir ölüm gibi sessizce yatacaklardı
bir tanrının hazırladığı yataklarında.)

bilmek istiyorum, yıldırımın düşerken geçtiği yolu
hayır, salyangoz kabuğundaki uğultuyu
bilmek istiyorum, kiralık evin boş salonundaki gölgeyi
hayır, suyun yankısını, dökülürken kristal sürahiden
bilmek istiyorum, ısırılmış elmadaki diş izinin sahibini
hayır, pencerede uyuyan kedinin gördüğü düşü
düş: kutsal bir efsaneyi anlatır gibi anlatırdık düşlerimizi
bir denizi yorumlardı sanki düş yorumcuları
örneğin, kıyıya vurmuş ölü bir yunusun
bir acıyla ilişkisini açıklarken
ya da bir deniz yıldızının kopmuş bacağının
kaçırılmış bir fırsat olduğunu söylerken.
bilmek istiyorum, kalbimizin nasıl ağırlaştığını, yaşamın yüküyle
okuldan eve dönen çocukların
kapının arkasına bıraktıkları çantaları gibi.

bahçeden geçen güneş nereye gidiyor
küsmüş ve erken ayrılmış konuk
koşsam, yetişebilir miyim?

çatıda dolaşan yağmur niçin susuyor
bahşişini almış ağıtçı kadın
kulağımı dayasam, duyabilir miyim?

bir gün bu yapraklardaki ışığı görmeyeceğiz, öyle mi?
ellerimiz bu şafağın kırağısına dokunmak için uzanmayacak
yüzümüz ısınmayacak, gecenin dallarıyla parlayan alevde
kaybolup gideceğiz, şehvetin akıntısıyla sürüklenen kayıkta
bir gün bu güz tabağındaki yemişi ısırmayacağız, öyle mi?
arkadaşlarımızın nasıl öldüklerini anlatmayacağız birbirimize
nasıl tutkuyla kavradıklarını suyu ve şarkıyı.
bir gün unutacağız gül reçelinin ölçüsünü, öyle mi?
vazoda günlerdir bekleyen nergislerin suyunu değiştirmeyi
annemizin mırıldandığı unutulmuş şarkıyı dinlemeyi
dişi bir atın yelesindeki rüzgârı dinler gibi.

ilkyazı nasıl karşıladığımızı, tören meşaleleriyle
(güneşli bir nisan sabahıydı
tören bandosu tam bizim evin önünden geçerken
göz göze gelmiştik birden tromboncuyla
denizin şarkısı mıydı çaldığı, hatırlamıyorum
yaralı bir ezgiydi
pencerelerden çiçekler atıyordu insanlar
sanki gökyüzünü atıyorlardı
ben gülümsemekle yetinmiştim
yoksa ağlamış mıydım, hatırlamıyorum
yaralı bir ezgiydi, işte)

öyleyse neden havalanmaya hazırlanan bir uçak gibi gerginiz
neden çekiniyoruz iki dizeyi ezbere okumaktan
çocukların oyun vakti evlerimize çekiliyoruz
sanki biz yaratmamışız kerem ile aslı'yı
leyla ile mecnun'u, ferhat ile şirin'i biz yaratmamışız
korkuyoruz, bir türküyü bölüşür gibi sevişmekten
öyleyse neden düşünmüyoruz ateşe sürülen tencerenin içtenliğini
kendini duvardan duvara vuran gece kelebeğini
sahibi günler önce ölmüş köpeğin hüznünü?

(önceden eşilmiş mezara geldiğimizde
ölünün oğluyla birlikte
birkaç adam duruyordu orada
baktılar, yeterince derin bulmadılar çukuru
biraz bekledik, daha derin kazılması için
kadınlar anlaşılmaz şeyler konuştular ölünün başında
bir ispinoz sürüsü dadandı köknar ağacına
kayalıktan iki kertenkele geçti
birer sigara yaktık, anlamın ateşiyle
bakışlarımıza dolaşan su çözüldü
ölünün oğlu ilk kez gördü, kendi soyadını
bir mezar taşında
ispinozlar gitti.)

bu akşam nedense üzgün duruyor dolunay
bir marştaki gereksiz uzatma, atakule
hafta sonu sıkıntısından kurtulmak için yapılmış
bir erkekle bir kadın durmadan bir masada
sanki konuşmasalar olmazmış gibi konuşuyor
yıkanmış, ütülenmiş ve kendilerinin olmayan bir ses tonuyla
bazı tezgâhtarlar bazı intihar planları yapıyor
çocuklar yavaşça göğe yükseliyor
uçan balonlarının ardından
güneş camlara yapışıp kalıyor
bir genç kızın dudağında kalmış ciklet gibi
park yasağına uymayan kara makam otomobilleri
bir plajın güvenlik dubaları gibi duruyor.

aralık ayı kim bilir nerede sırasını bekliyor
nerede saklanıyor pazartesi
bulutlar, eğitimden dönen askerlerin potinlerindeki toz
karşıda hıdırlıktepe, mamak, hüseyingazi sırtları
sanki yoksulluğu seviyorlar ve öyle kalmak istiyorlar
kimsenin karışmasını istemiyorlar, camlarındaki saksılara
saksılardaki begonyalara, küpe çiçeklerine, sardunyalara
kimsenin karışmasını istemiyorlar, avlularındaki güneşe
güneşte ısınan serçelere, ipteki çamaşırlara

kimsenin karışmasını istemiyorlar, sofralarındaki ekmeğe
acılarına, sevinçlerine, iyi-kötü yaşayıp gitmelerine
kimsenin karışmasını istemiyorlar, geçmişlerine ve geleceklerine
gecede ve demirde süren öykülerine:
o zamanlar şafağın sütüyle uyanırdık
çalışmaktan ve düşünmekten sağılmış
kapıda bizi beklerdi dünden verilmiş söz
tarlalar orda beklerdi bizi ışıklı topraklarıyla
yabanıl bitkileriyle, birazdan sökeceğimiz
saygıyla koklardık kekikleri ve kuşburnu tomurcuklarını.

patikalar orda beklerdi bizi, küçük taşlarıyla
deliğinde dinlenen yılanlarıyla, görmeden geçeceğimiz
hayretle bakardık yaban arısı oğullarına.
asfalt orda beklerdi bizi, uzak kamyonlarıyla
bal ve portakal satıcılarıyla, yol boyu
korkuyla geçerdik derin vadileri.
demiryolu orda beklerdi bizi, gecikmiş trenleriyle
tehlikeli tünelleriyle, karanlığı biçeceğimiz
kaygıyla gülümserdik, gazete isteyen çocuklara.
okullar, fabrikalar, pazar yerleri orda beklerdi bizi
yani bir hayat, birçok hayattan çıkarılmış
istemesek de yaşayacağımız.

çocukluğum
kumsalda kaybedilmiş inci
arasam, bulabilir miyim?

gençliğim
sis içindeki doruk
tırmansam, ulaşabilir miyim?

su diyor ki:
kırk yıl sonra ayrılığa katlanırken buluyorum seni
ışıkla boğulan bir ülkede
yalnız kalmışsın, kendine yaslanabilirsin olsa olsa
rüzgârın savurduğu bir ağaç gövdesine
arkadaşlarının bazıları ölmüş, bazıları gitmiş
fularını, gitarını ya da şiir defterini bırakmış bazıları sana
unutma gecenin örsünde dövülen demirin sesini
pişmanlığa dair birkaç sözcük olsun, söyleme
biz susalım, uysal ırmaklar söylesin boşluğun sürüklenişini
derin yarlardan atlayan
biz susalım, kızıl ağaçlar söylesin ışığın ağıdını
güneşin fırça darbeleriyle yaralanan
biz susalım, göçmen kuşlar söylesin uzaklığın ilmini
gövdesiz bir kanat, yolda kalan.

gökyüzü diyor ki:
geceyarısı çıkarılmış yasaların gerekçelerindeki kan kokusu
banker bürolarında işlenen cinayetlerden geliyor
bir sen kalmışsın aşkı ölümle tanımlayan
bir de gülün uykusuna tanınan dokunulmazlık
ellerinin ekmeğe dokunuşu,
yaralı bir parstan alınmış bakışların
ödenmiş bir bedel gibi duruyor.
öyleyse nedir ilkyaza sessizce sokulan bu gölge
gecenin duvarında oluşan bu pas
bu karanlıktan kesilmiş bayrak
içi karla dolu küp, kim bilir hangi kıştan
öyleyse nedir gerçeğin aynasındaki ıssız göl
akşam, bir soruyla ayaklanan siyah at?

ateş diyor ki:
yaktığım ormanları mı istiyorsun, al
çaresiz kaldığım su boylarını mı istiyorsun, al
söndürülmeden bırakıldığım dağ yolculuklarını mı istiyorsun, al
prometheus'un parmak izleri var alazımda
korkma, uzat ellerini ve dokun, yanmazsın
gün olmuş kutsal yağmurlar söndürmüş beni
gün olmuş ölülerin külleriyle sönmüşüm
söyle, ben değilsem nedir yüreğini yakan
yolunun üstünde biten otları tutuşturan
yalnız bırakan şimşeğin sesini
taşı uyandıran?

bu akşam nedense üzgün duruyor dolunay
belki çeliğin dibinde dinleniyor su
belki düşe kalka gidiyor gökyüzü
belki aşkın volkanında kendini tüketiyor ateş

bir limanda gemiler duruyor belki
büyük meselelere çözüm bekleyen
suskun yolcular gibi çömelmişler denize
belki agamemnon atından iniyor ve özür diliyor
adamlarının talan ettiği zeytin ağaçlarından
gelinciğin kanından, kılıçtan ve patikadan
belki örtbas edilmiş itiraflarını sayıklıyor güz
ve diyor ki:

sonunda yağmura kapandı, bana öğretilen derinlik. gelip boşluğa dayandım, şu dövülmüş bakırdan sesimle. daha uzak bir ışık içindi ayaklarım. evet, sırf bunun içindi başımın daha yüksekte durması. erkenden uyanan kargaların gürültüsü gibi bir şeydi, birini selamlamak. en aşağıda, vadinin dibinde giden birkaç geyiğe bakmak gibi bir şeydi, pencereye yürümek.

dalların ve çatıların kuzeyinde susan fırtınaya sorabilirdim, taşın ertelediği çığlığa. bilse bilse o bilirdi çünkü, belleğimde oluşan çatlaklardan sızan anıların nereye gittiğini, ayak izlerimdeki karanlığın neyi beklediğini, ellerimin niçin kaybedilmiş bir hazineyi arar gibi kaygılı bir dikkatle dokunduğunu...

kente gelenler arasında bir kan lekesi gibi duruyordum; aşkların ve ihanetlerin açtığı yaradan damlamış. biliyordum, bir çocuğu sevmek, eve gümüş ve şarap götürmek, hava kararmış mı diye pencereden başını çıkarıp bakmak, eski bir hasat gününü konuşmak, ağustos öğlesinde gölgeler boyunca yürümek, büyük bir belirsizlik içindi. toprakta susan gece de öyleydi. gecenin otları kuşatması, yoğun bir sessizlik halinde yolların kıyısına, evlerin arasına, pencere diplerine, birtakım belgelere, borulara, ipliklere, eşiklere sokulması da bu yüzdendi.

şimdi hep birlikte dinliyoruz çölün sesini. başımız hep birlikte çevriliyor umulmadık atlılar gibi çıkıp gelen rüzgâra. imkânsızın eteklerinde bekliyoruz ateşe verilmiş sorunun yanıtını: terkedilmiş otlakların, çiğnenmiş yasaların, ailenin, duanın ve devletin sürmesi için miydi onca çılgınlık; kentin imar planında en çok tartışılan mezarlık?

ben güz'üm, kuşların şafağa olan güveni için konuşuyorum, ağaçların akşamı kabulü için susuyorum, deltaların bozulmuş yataklarını düzeltiyorum. inkâr edilmiş bir geçmiş gibiysem sessizce eskiyen eşyalarda, yazın bastırılmış öfkesiyim.

ben güz'üm.
derinim.

Necmi Zekâ

**counterpoint - compression**

herkesin bildiği bir tuzaktı çabuk dost olduğumuz

ne kadar çabuk tutuştuğumuz çalı idi çırpı idi

sürekli unutabilme yerine bu işkillenme
her ne ise odaya dolan kalıp gitmemeye

bize hepsi lazımdı

şimdiden sonrası çarçabuk resmedilsin diye
senin kadrinle
ayak bileklerin yürüdüklerin görülsün
belki de görülmesin diye
şimdiye kadarı
kızarır bozarır
kendimizle kalırdık

sonrası için bir ürküntüydüm
başkası için onun esiri

merak bizlerin aşkı nasılsa tükenirdi
"*kimde var ise ona verilecek*"
aksileşir
huysuzluk edecekmiş gibi
ne istediğimizi biliyormuş gibi dururduk
"*kimde yok ise ondan alınacak*"
bizi kestirmiş gözüne
üstü kapalı sorular bunu doğrular
kimin kapısı çalınır eskiden biliyorduk

o ise çıkarıp atmış her şeyini
bir köprüden aşağı
gerçeğin aynası gevezeliği
yavaş yavaş silinen ezberiyle
durgun su birden peşim sıra söze davrandığında
susup çok az şey ilgilendiriyormuş gibi onu

peşim sıra söze davrandığında
en dipteki görüntü bozduğunda duruşunu
sabit görüntüler arasında seyirten bir şey
ne olmamı bekliyor acaba benden
kendi kendine bu soruyu sorduğunda

suyun içindeki heykellere bakıyorduk
köprüden aşağı bakıyorduk
o ince buz tabakasının altında
çok şey görmek istiyordum

ilgisizliğin zavallı görünmemek belki de
bu işi daha fazla büyütmemek için

ben öyle tahmin ediyordum

amanı zamanı her yaptığının önünde yüzen bir taş
hep aynı mesafede günahkâr görüntüsü
bazen de seni şaşırtmayan bir teklifsizlikle
gel demeden gelmiş
yüzün yeni bir yakınma fırsatı ararken
masum mesafe korkar ama kaçmaz senden
bazen de yoktur

yoktur zaten diyorum

bu yokluk yüzünden vadesi yetmeyecek
vadesi yetmeyecek baş başa kaldığımız anların
sen belki de bu yüzden her şeyi unutmuşsun
güzeller pazarından ipini sürüyerek gelişinde
şimdi bir başka türlüsü acınmanın

durumu kurtaracak bir başka türlüsü acınmanın
aldırmadan yersiz olduğuna
hissizliğine kanarak herhangi biri olmanın
tatlı sözlere boğamam seni
sen de uzun uzun düşünmüş
unutmuşsun belli ki ne diyeceğini

durumu kurtaracak aptalca bir söz yerine
inatla sorduğum bir şey alıkoyacak değil ya seni
iki büklüm ulaşmış doğum saatine
ilk çığlığına ben yetiştiriyorum onu
kimse ayıplayacak değil ya beni

biliyorlar
zaten bilsinler istiyorum

şart değil ya kendimizi getirmemiz
kaybolduk deriz

köprü tuzakların görünmemesi
köprü kemiklerin gömülmemesi ise oraya
bu sadece benim bilmem gerekenlerden
yaşıyor olamazsın ya şu anda

o boş zamanlarından bir parçasını
hışmını tatmak için dolaşıyorken ben
kaybolduk deriz

şerrin gizli menziline
şart değil ya o köprüden geçmemiz

daha doğmadı
daha hiç doğmadı
belki de hiç doğmayacak deriz

Yücel Kayıran

**tansökümü**

hayalle karıştırmayın suretimi!
kimsenin soluğu yetmedi tenimi ısıtmaya
gitmek istedim düşerek toprağa doğru
hüzünden bir kün bulaştığı gün sesime
arkadaşlarımdan çıkardım bana zamanında verilmeyeni

bendeki yara rutubetli içoda
ne kadar havalandırdım alkolle kendimi

severdim oysa öyle ketum yürümeyi
tansökümü belleğin ilk çağına doğru
yağmurla ıslanmış toprağın üzerinde
rüzgârla savura savura gövdemi

kimse çağırmıyor korkma dipten geliyor koku
bu sürekli ertelenen, üstü çizilen dünyada
gecikmiş fırsatın ne önemi var
olmak için
olmak istediği yerden uzaklaşarak
enginde kaybolan için

yüzüme vuruyor tansökümü
baktığım şeyi göremiyorum
gövdem durmuş önüme

ağzımda eski bir tat, ama üvez değil
çürüyen duvarın kokusu
nesnelerin kendine çektiği
bir şey yok elimde, sadece basınç

değilim babamın hayal ettiği!

**ur**

giderdim anımsamakla içimin dolduğu vakitler
giderdim gitmek duygusuyla gözlerime inerken afsun
gittiğim yol nedir, sonu neresidir
bela denilen şey ne kadar yakındır bana
diye sormadan
giderdim gittiğim yerin çöplüğüne kadar

bakardım, kardım, yoktu üzerimde iz, im
yok!, kimse: beni kendime erteleyen ur
duyardım, büyürdü içimde
vardığım yolun sonunda beni gözleyen ur

dipten gelirdi yüzümdeki serinlik
başımı kurtardım sanırdım, oysa...
ne kadar endişeli oldum dünyada
dağladım kendimi çekilerek arkadaşlarımdan tenhalığa
dağladım, kötüledikçe içimdeki ur

yatıp uyurdum
uyumak gövdeye gömülmek gibi bir şey
uyanmak geri dönmek hafızaya
öyle harf harf dipten yüzeydeki beyazlığa
haykırmak isterdim, ey uyumak, diye
ey uyumak, yok mu dünyadan gitmenin başka bir yolu

var!
tansökümünün bana vurduğu yerde,
derdi içimdeki ur
anımsıyorum: eksile eksile

bakan gözler ne kadar soğuk
yosunlu, duvar, kararmış, nemli
hırs ve mevki, seks: paranın kiri
sanki herkesin kalbi gönlü

aynı ikametgâhta iki defa eylemezmiş!

biliyorum
delilerin iyileştiği bir mevsim değil bu
aklını rüyada bırakanların mevsimi değil
çiçeklerin dalına çibeldiği
yeşilin dibe çekildiği vakitler
mor
gökyüzü mavi değil mor
mor ve öyle yüklü
tansökümünün çürüdüğü, üzerimize döküldüğü bu âlemde
rahat edemeyecek artık kimsenin gönlü

sığmıyor bulunduğu yere
sığmıyor bendeki ur
tıklıyor
tıklıyor ve...

bulamayacak artık, kimse!
ötekine ait olmayan bir ten kendi bedenine

# Elif Turgut

## HAYATA GÜZELLEME

Rüzgâr gıcırdıyor
Rüzgâr gıcırdamaz
Git ve onlara geldiğimi söyle
Hayatın ortasına
Şehrin ortasında
Yanılsamaları yoketmeye başladım
En büyüğü senin ve benimle ilgili
Garipleşmeye başladı
Bu mevsimde
Bu şehirde
Hiç sis yok
Hayat birbirine benzer anlarla dolu
Bir sabah
Söğüt ağaçları
Yalnızlık ve dikenler
Çoğunun acısı aynı
Sonunda yola çıktık
Bir hayalle dikensiz bir yere gittik
Benim olan bana kaldı

ÇORAP SÖKÜĞÜ

Hepimiz hayata yabancı
Başımızı kaldırdık
Tekrar yukarı baktım
Gözüme yağmur kaçtı
Yağmura söz geçiremeyen
Küçük bir kızım
Bir sürü bağrışma
Birazdan eve doluşulacak
Annem çamaşırları topluyor
Ona çok uzağım
Evden daha da uzak
Annem eve giriyor
Beni kimse görmedi
Ben neredeydim
Hayatın o yaprağı
Kurudu
Döküldü
Benden o kadar uzağa gitti ki...

Fırat Caner

**sonra**

anlamını dostlarından sakınan
yersiz durum, zehir kaplan
araladığı denizlerin ötesinde
sürek avından bir ölüm beğenir sahibine
sık ormanlardır
dallardan başka şey göremezsin
ininden fırlayan sivri gövde
saplanır gövdende bir yere
yıllar sürer kabuk bağlaması yaraların
intikam çiçekleri büyütürsün
teninin arka bahçesinde
susmak biraz da ölmek demektir
yarım kalan bulmacanın parçaları
gider birisi daha
olabilirim senden önceymiş gibi
belki benden sonra

**rişe**

Rişe
Açıldığı dumanlardan kapandı üstüme
Sunağı seyrek dallardan
Rüzgârı tarifsiz kıble
Rişe
yırtıcı bir kuşun gök tutmaz kanadıydı
adından anlaşıldığı üzre

sulak bir iklimdendi derinliği
Kıyılarına paralel durur
geçirmezdi kimseyi
düşlerinden yarattığı ülkenin iç kesimlerine
Keskin başkalaşımlar
Duru akıntılar
Zalim infazlar gibiydi hüznü
Yokluğunda çöl fırtınaları estirirdi
varlığıyla kapladığı yerlerimde

Birlikte zamandan topladığımız anlardan ilkinde
(Çocukluğum, gençliğim
sinema, kafe, lunapark
ve o güne dek yazdığım yazgıların her birinde)
Karardı şiirimin dünyası
Tutulan dil, titreyen gövde
hıza bu kadar tutkun olmamıştı
kanatlarla çıkılan seferlerin hiçbirinde

(Sonra çağrışımlar, yaklaşımlar
ve bütün işteş fiilleri görünecekti
gerçek birlikteliğin milat öncesi mağara resimlerinde)

Şimdi
bilmiyorum hangi diliminde yaşıyoruz anlatımların
Yalnızca aşkın yazıda unutulmuş bütün replikleri
anası kitaplar olmayan kutsal ezberimde
Sözler yavan, boş, iktidarsız
Dokunmak ölüm
Leşini bekleyen bir akbaba
ya da gerçeğe uyarlanmış Anka
süzülüyor çölünde kaldığım anlamsızlığın
karamsar gösterişinde

## ağlama replikleri

bir korkudan doğdu ne doğduysa
(duygulara gövdesini ekleyen endişe
açtı kesesinin ağzını
merak ikliminin
yağışlı sahnesine)
düello tedirginliğinin
fırtına öncesi sessizliğinde
ağır yaralı ceylanlar gibi
çekinerek dokunduk tenimize
dipteki kumlar kaldı

unutulmuş yeminlerdi
ansızın başımıza vuran
çıkmaz sokaklardan birinde
hatırlıyorduk yeri gelince
varlığımızın amansız nedenini
hayvanımız parstı
uğurlu taşımız ametist
tehlikeli adımlarıyla dolaşıyordu
içimizde unuttuğumuz ormanlarda
sözcüklere yüklediğimiz

biz yenidendik
hep yeniden
çıkamamıştık hiç
yoğun istek üzerine
tekrar yaşadığımız
ağlama repliklerinden

Bayram Balcı

**dalda bir yaprak olsam yine de üşürüm**

bileklerinde utangaç kesikler taşıyan
şairler tanıdım yanlış filizleri hayatın
otopsi raporlarında gizlenen sır
una furtiva lacrima sevgilim benim
yaşlanmayan tek şey ölümdür

hangi kuş konduğu dalı bir kırlangıç gibi incitmez
hangi yağmur değdiği yüzü bir jilet gibi kesmez
hangi ateşböceğinin zehridir yakar damarı
hangi ırmak taşıyacak kadar ustadır kaçak gözyaşlarını
hangi kitap daha kutsaldır bir diğerinden

benim zaten her yağmura teşne bir kalbim
yarım kalmış her aşka verilmiş bir sözüm var
sıran geldi diyor iştar
yaşanmayan tek şey ölümdür
hangi nisan canı acırsa mayısa yaslanır